
V I C E N T S I M B O R

LA NARRATIVA DEL REALISME SOCIAL

1.- UNA ULLADA A LA NARRATIVA SOCIAL ESPANYOLA

Devem l'anàlisi i sistematització globals del realisme social o històric català a la contribució de Marfany al volum onzè de la *Història de la Literatura Catalana*, dirigit per Molas, en assumir-ne la redacció del capítol corresponent (Marfany 1988). Però des d'aleshores ençà s'ha escolat més d'una dècada d'efervescent activitat investigadora, sobretot en el veí i bessó moviment espanyol, que ha aportat noves dades i perspectives analítiques que n'aconsellen la revisió. Tal com oportunament va asenyalar Marfany (1988: 222), les relacions entre ambdós moviments –l'espanyol i el català– eren ben estretes, tant que en realitat la producció catalana sembla haver començat estimulada per l'exemple espanyol. En un moment de tan greus dificultats per a la supervivència del món literari català, «la inexistència d'una vida literària pròpia –adverteix Marfany (1988: 222)– era suplerta, vicàriament, per la participació en l'espanyola, tant pels escriptors com pels lectors». En concret, dels íntims lligams entre aquests dos moviments bessons, ens en dona prova, per exemple, l'acolliment d'Espinàs en les activitats i plataformes del grup espanyol, com ara la participació en el I (1959) –acompanyat per Joan Fuster– i II (1960) *Coloquio Internacional de Novela de Formentor* i l'entrada de la seua obra i dels seus articles al si de les revistes espanyoles atentes als plantejaments del moviment realista. D'altra banda la influència de Josep Maria Castellet com a guia

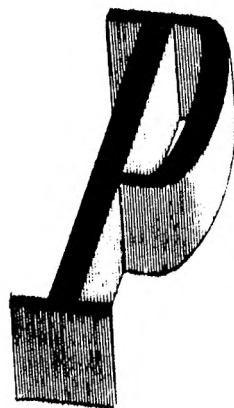
* Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajut a la investigació de la Generalitat Valenciana GV 98-09-119.

teòric és ben coneguda, però no sols entre els escriptors espanyols sinó també igual o més entre els escriptors catalans, car no debades ell i Molas van modelar, promoure i orientar el realisme social –o millor dit: històric, en la seua pròpia terminologia– català. (Per a veure les etapes de l'elaboració de la teoria literària i de l'activitat crítica d'ambdós hom pot consultar Broch, A. 1977, 1978, Alonso Capdevila, H. 1995, DDAA 1996 i Rufat Casals, M. H. 1995).

Per fer-nos una idea d'aquesta renovació bibliogràfica recent del realisme social espanyol només cal consultar els repertoris bibliogràfics inclosos al *Primer Suplemento*, que tot just acaba d'eixir aquest mateix any 1999, del volum *Época Contemporánea: 1939-1975* de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, dirigida per Francisco Rico, a l'editorial Crítica. És una autèntica allau.

Ara bé, i centrant-nos en la parcela que a nosaltres ara ens importa, la narrativa, cal també afegir de seguida que el notable augment de la dedicació investigadora, que ha aportat valuosos coneixements sobre revistes, sobre autors i sobre el caràcter del moviment, no ha esclariat moltes de les ombres que encara hi subsisteixen. No, en absolut hom no ha arribat a un consens general del estudiosos sobre una sèrie de punts fonamentals, com ara la datació i cronologia, la relació amb la literatura social de preguerra, el llistat d'autors i obres integrants, la inclusió o no dels escriptors de l'exili, el neorealisme i el realisme social (divisió que sembla comptar amb acord generalitzat dels estudiosos actuals) com a corrents successius o coetanis, el model del discurs del relat (el famós objectivisme), les bases teòriques (realisme socialista o no), la relació amb el relat polític i el bèl·lic (de la Guerra Civil), el nom definitori, i fins tot la definició mateixa. Molts interrogants, i essencials, es troben ben lluny d'haver sigut convenientment resolts.

És clar que aquesta mena de dificultats, més que no privatives del realisme social, són més aviat habituals dels estudis sobre qualsevol moviment literari, generalment d'una complexitat i diversitat difícils de reduir i acotar. Però en el cas present cal també reconèixer un percentatge més elevat d'entrebancs, que arriben fins i tot, com més avall podrem veure, a dificultar enormement l'acord sobre un model de novel·la i conte representatiu i operatiu que ens permeta treballar amb garanties. Vull dir, i en açò sembla que sí que hi ha consens, que no ens trobem davant un moviment nascut com a conseqüència d'un programa elaborat per un grup d'escriptors units per idèntica concepció de la literatura, sinó que és més just veure'l com l'aparició inicial d'una sèrie d'obres i autors que a poc a poc aniran essent agrupats pels crítics al voltant d'un moviment més aviat creat sobre la marxa. Per això no poden estranyar els obstacles que hem citat a l'hora d'assajar-ne la definició i acotar-lo en el temps. No deixa de ser clarificador sobre la diversitat intrínseca del moviment –i alarmant, també– que, per exemple, l'any 1971 cap dels 11 escriptors i crítics enquestats per Eduardo García Rico als quals en demanava una definició (a uns pocs dels enquestats no és formulada expressament la pregunta) no siga capaç de proposar-ne cap: José María Caballero Bonald, Gabriel Celaya, Juan García Hortelano, Francisco García Pavón, Ángel



González, Félix Grande, Alfonso Grosso, José María Guelbenzu, Armando López Salinas, Alberto Míguez i Juan Pedro Quiñonero. Val la pena recordar, com a mostra, alguns fragments de les respostes de Caballero Bonald, contundents, diàfanes. Ni consciència de pertànyer a l'esmentat moviment, a desgrat de l'opinió dels crítics, ni interès per definir tal suposat moviment:

normalmente se me ha asociado con esa vaga y mal avenida familia de la literatura de parentesco social. Somos muy aficionados a las reglas nemotécnicas para facilitar la simplificación de la memoria. Puestos a admitir que ese precario calificativo sirva para expresar alguna cualidad literaria, a mí me parece bastante normal que se use con fines de rastreos estadísticos. Ahora bien: yo nunca me he sentido, como tal escritor, integrado en ningún grupo profesional.

[...]

Insisto en que no me gusta usar ese maltratado apelativo para definir ninguna clase de literatura (García Rico 1971: 20).

No pot sorprendre, doncs, que l'autor de l'estudi que acompanya l'enquesta confesse la seua perplexitat a l'hora d'avançar-ne una definició: «Literatura social: se ha usado y abusado de esta palabra, pero nadie se entiende en punto a su significado. ¿Qué clase de literatura es social? ¿Es cierto que la literatura social ha entrado en crisis? Cada uno nos dará su respuesta, y no habrá dos respuestas iguales» (García Rico 1971: 6). Ni pot estranyar que la seua conclusió ens deixi en la més completa perplexitat, car, al seu parer, ni la «vocación realista» ni «la preocupación por lo social» no basten per a definirla, ja que aquests dos trets es podrien aplicar a tots els escriptors del període, molts dels quals es resistirien a acceptar-ne la inclusió. Per tant, la característica que realment «individualiza a esta escuela es el *previo compromiso cívico* de cuantos la integran» (García Rico 1971: 44. El subratllat és de l'original.) Doncs vet ací on hem anat a parar: no hi ha ni un sol tret estrictament literari, vull dir textual, que pugui servir per a caracteritzar, per exemple, una novel·la o un conte realista social; ni un tret de la història ni un tret del discurs. Res. Tan sols «el *previo compromiso cívico*». Però, és clar, a veure a partir d'ací qui és capaç d'arribar gaire lluny en la investigació del moviment.

I per si de cas l'estudiós no tenia ja bastants problemes, encara ix algú, com Juan García Hortelano, que, al seu llibre *El grupo poético de los años cincuenta* (1978), assegura que, subterfugis motivats per la repressió dictatorial a banda, en realitat no es tracta més que de realisme socialista: ni poesia social, ni novel·la socialrealista, ni literatura del realisme social, tan sols «disimulos de la clandestinidad», quan «a eso, en todo el mundo, la historia de las ideas literarias le llama realismo socialista y no hay por qué seguir ocultándolo. O ¿es por pudor?» (Sanz Villanueva 1980: 116). També alguns crítics d'ideologia contrària no deixaren passar l'oportunitat de denunciar públicament el que consideraven autèntic significat socialista, ocult darrere els diversos noms substitutius més benignes en el context franquista. El resultat de les diverses opcions

personals i, en algun cas, de l'obligat joc de simulacions és una certament rica bateria de noms: «realismo social», «socio-realismo», «social-realismo», «realismo histórico», «realismo socialista», «realismo crítico», a més a més de les alternatives construïdes amb el concepte de generació, com ara «generación intermedia», «generación herida», «generación de 1950», «generación sesentista» i «generación del cincuentaicuatro» (Sanz Villanueva: 113-116). Cal acceptar-ho: sota el nom de realisme social –o de qualsevol de les variants– hom troba autors i obres d'ideologia molt diversificada, si no contradictòria, que s'estén des del cristianisme fins al marxisme; i concepcions literàries del realisme tan variades com les dels neorealistes italians, els escriptors nord-americans de la «generació perduda» i les propostes teòriques de Lukács i Brecht, sense poder oblidar la influència francesa sobre el cèlebre objectivisme.

La consegüent àmplia varietat de definicions proposades podria ser reduïda en línies generals a tres models: tota obra literària és social per obligació (no cal dir que aquest camí no mena enlloc); és social l'obra que, partint de l'assumpció bàsica marxista de la lluita de classes, es posa al servei de les reivindicacions de la classe obrera, ficcionalitzades a través d'obres centrades en la seua opressió (novel·les exclusivament obreristes); és social l'obra que denuncia amb propòsit d'estimular-ne la solució, les injustícies de la societat, amb històries centrades en qualsevol àmbit. És obvi que, encara que descartada la primera, seguirà variant extraordinàriament l'abast del moviment segons que adoptem la segona o la tercera concepció, car en el cas de la segona només podrem comptabilitzar les obres protagonitzades pel proletariat –o, en tot cas, per unes més vagues i extenses classes populars– i regides per un plantejament marxista de lluita de classes anticapitalista. Em sembla, doncs, que, si no volem reduir extremadament l'abast del moviment, la concepció més satisfactòria és la tercera, que, condensada en els elements essencials, podríem entendre com la descripció crítica de la societat coetània des de pressupòsits ideològics progressistes amb finalitat de denúncia per a impulsar-ne la solució. És a dir, la literatura al servei d'un objectiu notarial de donar a conèixer l'autèntica realitat de l'*ara i aquí*, l'obra pensada com «une tranche de vie», però sempre amb intenció crítica i de denúncia. Aquest últim requisit ha sigut ben curosament remarcat per Pablo Gil Casado, segurament l'estudiós que més esforços ha dedicat a perfilar-ne la definició. L'aportació testimonial de l'obra –afirma– és indispensable però no suficient per a donar-li caràcter social, ja que «para ello es necesario que tenga un propósito de denuncia o crítica del estado de cosas indeseable (desde el punto de vista del escritor, pues para otros puede no serlo) que predomina en el ámbito nacional». I és atenent-se a aquesta concepció que proposa no incloure dins la literatura social les novel·les-reportatge (com *Gran Sol* o *El fulgor y la sangre*, d'Ignacio Aldecoa) o les novel·les del costumisme laboral, precisament perquè manquen de la necessària intenció social explícita (Gil Casado 1973: 58-59 i 301).

Tanmateix aquesta definició a què hem arribat finalment resta encara ben lluny de l'operativitat desitjada. Al capdavall sempre quedarà en mans de cada estudiós la

decisió sobre el grau d'explicitació de la denúncia que ofereix l'obra, sobretot davant una producció literària obligada a passar pel filtre de la censura, control ideològic que no aconsellava precisament aquesta explicitació. Però àdhuc sense aquesta dificultat afegida, la definició proposada obligatòriament ha d'incloure un grau molt elevat, massa, de la subjectivitat analítica de l'estudiós. Quan entrem a definir les obres només en termes de contingut, és molt difícil evitar la disparitat de resultats.

Una altra cosa seria si comptàvem amb una definició de la novel·la i el conte del realisme social que es pogués basar també en els components del discurs, de la tècnica. Aleshores sí que podríem obtenir un model de relat prou més solent i operatiu. Bé –se'm podria retrucar d'immediat–, ja disposem d'un recurs tècnic específic: el famós objectivisme. Però no: en primer lloc, caldria fer un esforç clarificador d'un recurs entès de manera massa laxa i divergent, tasca que ens comprometem a acometre més avall; i en segon lloc, ja no es pot sostenir que l'objectivisme siga un tret compartit pel relat del realisme social, car, com advertia Sanz Villanueva, s'ha convertit en una fórmula de la crítica, però «conviene también aquí no precipitarse ni simplificar la cuestión, porque lo cierto es que un no despreciable número de títulos no sólo no lo practican, sino que se sitúan justo en el vértice opuesto, en el enfoque omnisciente». Ni tan sols teòricament «se defendió a ultranza el objetivismo como método único» (Sanz Villanueva 1980: 203-204).

Conclusió: no hi ha un model de novel·la i de conte prou compacte que ens permeta un retrat suficientment matisat. Només podem comptar amb uns pocs trets més o menys generalment compartits. Però sobretot, si volem arribar a algun lloc, s'imposa d'entrada la diferència adés avançada entre el neorealisme i el realisme social. Divisió operativa a nivell d'història però no de discurs, car no és la presència o no de l'objectivisme el que ens pot marcar la separació sinó el plantejament: descripció de l'*ara i ací* amb pretensió de veridicitat, en el primer cas, i la introducció d'una més explícita intenció compromesa de denúncia politicosocial, en el segon. Aquesta divisió hui en dia és d'acceptació força generalitzada i no s'ha d'entendre en el sentit de dues etapes cronològicament successives. Vull dir que el neorealisme inicia el moviment, que progressivament va incorporant obres de plantejaments socials més radicals, que ja hauríem de qualificar de realistes socials, amb el benentès que açò no significa que no continuassen apareixent també aleshores les obres més genuïnament neorealistes. En fi, que no es poden plantejar com a corrents substitutius.

A la base del neorealisme podríem dir que domina la ideologia d'un cristianisme primigeni, mentre que el realisme social naix d'una ideologia que genèricament –o vagament– podríem anomenar esquerrana –i en algun autor concret, marxista. Per damunt de tots planeja, embolcallant l'ambient cultural del període, la proposta de l'*engagement* sartrià, que cadascú vehicula d'acord amb la seua ideologia, i la tècnica objectivista, difosa sobretot a través dels estudis de Claude-Edmonde Magny i Jean-Paul Sartre, introduïts ací per Josep Maria Castellet. Ha arribat el moment d'entrar a dibuixar una mena de retrat robot del relat social.

2.- EL MODEL NOVEL·LÍSTIC

Les grans influències que marquen els escriptors englobats dins el realisme social, en sentit ampli ara, incloent el neorealisme, són els novel·listes nord-americans de l'anomenada «generació perduda» (William Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Erskine Caldwell...), la teoria de l'*engagement* i de l'objectivisme narratiu de Sartre, el neorealisme italià, cinematogràfic, amb menció especialíssima per al guionista Zavattini, i literari (Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Carlo Levi...) i les aportacions tècniques del *nouveau roman* francès (Alain Robbe-Grillet i Michel Butor, sobretot). Als quals cal afegir, com a llibre teòric de capçalera, *L'âge du roman américain* (1948), de l'estudiosa francesa Claude-Edmonde Magny. Com que el teòric i crític més influent, Josep Maria Castellet, per escriure el seu decisiu llibre titulat *La hora del lector* (1957) es basà fonamentalment en Magny i Sartre, i com que en gran part el concepte de l'objectivisme es va difondre des de les seues pàgines, crec que serà convenient, per tal d'intentar definir-lo al més exactament possible, començar per les fonts, és a dir, per Magny, que l'explica claríssimament, i per Sartre, que ja no en dóna una explicació tan clara, origen, potser, de l'ambigüitat recollida per Castellet i generalitzada en el món literari espanyol.

En essència, l'anomenat objectivisme és una modalitat de la focalització o perspectiva: l'externa, en terminologia genettiana, que caracteritza el relat «objectiu» o «behaviourista» (o «conductista», si preferim traduir l'anglicisme). El tret definitori d'aquest tipus de relat és que el narrador mai no pot penetrar en l'interior dels personatges i per tant els lectors mai no podem conèixer els seus pensaments o sentiments. En tot cas, només podrem deduir-los dels seus gestos i de les seues accions. És la focalització més cinematogràfica, nascuda potser per influència del relat filmic. Magny no ho pot explicar millor i més fàcilment:

C'est en Amérique qu'a fleuri l'école philosophique qu'on appelle *behaviourisme*; elle se définit par un parti pris de tenir pour seul réel, dans la vie psychologique d'un homme ou d'un animal, ce qu'en pourrait percevoir un observateur purement extérieur, représenté à la limite par l'objectif d'un appareil photographique; d'éliminer tout ce qui ne peut être connu que par le sujet lui-même, au moyen d'une analyse intérieure; bref, de réduire la réalité psychologique à une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font d'ailleurs partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie. Presque tous les romanciers américains des vingt dernières années, d'Hemingway à Caldwell, semblent avoir inconsciemment adopté cette vue behaviouriste de l'homme: ils nous donnent non pas les sentiments ou les pensées de leurs personnages, mais la description objective de leurs actes, la sténographie de leurs discours, bref, le procès-verbal de leurs «conduites» devant une situation donnée (Magny 1948: 50).

La cita no deixa lloc a dubtes sobre la concepció del relat conductista o «absolutament objectiu». És clar que almenys des del segle XIX alguns narradors vénen reivindicant i practicant diverses formes de relats *objectius*, però no crec que ens ajude

gaire utilitzar el concepte d'objectivisme per a relats que no adopten la focalització externa, perquè aleshores, com en la realitat ocorre, les concepcions de l'objectivisme són tan diferents, segons cada estudiós, que a la fi arriba a significar ben poca cosa. Hi ha hagut, pel que sembla, una confusió entre l'objectivisme de la modalització del relat, que afecta la focalització i la distància adoptades pel narrador per a transmetre la informació, i l'aparent absència del narrador en abandonar el primer pla gràcies a la renúncia a fer ús de qualsevol de les funcions extranarratives al seu abast. Un narrador que s'autolimita a una pura i estricta funció narrativa i en desestima totes les altres quatre (funció «de régie» o de control, funció de comunicació, funció testimonial i funció ideològica, interpretativa o digressiva –en proposta genettiana–) produeix en el lector una sensació de major *objectivitat*, que al capdavant no és més que l'efecte de trobar-nos amb un narrador que es prohibeix tota mena de comentaris sobre la història contada. I, en conseqüència, foragita de la novel·la aquell narrador habitual de la novel·la del segle passat, que, en expressió d'Albèrès, «jouait un peu le rôle d'une dame de charité, ou d'un esthète, en visite chez les pauvres» (Albèrès 1962: 342). Aquesta és la gran diferència, per exemple, entre la concepció del narrador de Víctor Hugo, que usa –i abusa– de totes les funcions extranarratives possibles, i el narrador emprat per un narrador del nostre segle, com ara Josep M. Espinàs, per agafar un exemple del major interès ara per a nosaltres. En efecte, la seua novel·la segurament més reputada com a realista social, *Combat de nit*, no té res d'objectivista pel que afecta la modalització (el narrador no té cap inconvenient de penetrar en els personatges, no sols amb el monòleg interior sinó també amb el psicorelat o resum per part del narrador de la interioritat del personatge, el recurs més tradicional). La sensació d'objectivitat és originada simplement per la renúncia a utilitzar cap funció extranarrativa, i en especial la ideològica o digressiva, la més significativa. Però no es tracta d'objectivisme, almenys de l'objectivisme que tradueix la irrupció literària del *behaviourisme* o conductisme. Per contra és estrictament objectivista, per exemple, una novel·la que no té res a veure amb el realisme social o històric: *Totes les bèsties de càrrega*, de Manuel de Pedrolo, on, ara sí, i al contrari que en l'obra d'Espinàs, el narrador ha esdevingut una mena de càmera cinematogràfica. També en la producció d'altres autors allunyats del realisme social, podem atestar, com ho mostra l'aproximació global de Xavier Vall sobre l'entrada de l'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra (Vall 1995), la penetració d'un objectivisme que mai no sol arribar a les exigències *behaviouristes*.

Segurament en aquest ús ampli i vague del concepte té alguna responsabilitat Sartre mateix, que, a diferència de Magny, defensa un model força menys clar, si no contradictori, com de seguida veurem, per tal d'encabir-hi moltes de les novel·les dels escriptors nord-americans de la «generació perduda», els quals no segueixen majoritàriament la focalització externa i, per tant, la tècnica conductista o objectivista.

En canvi, Magny ja va tenir bona cura de ressaltar que entre aquests novel·listes el conductisme era rarament pur, car permetien als narradors accedir a l'interior dels personatges, ni que fos amb el monòleg interior. En la seua opinió l'autèntic mestre de la tècnica no era cap d'aquests reputats novel·listes sinó Dashiell Hammett, molt més

que un simple autor de novel·la policíaca (Magny 1948: 51). Albérès, per exemple, també ha insistit en una coincident definició del «realisme objectiu» d'origen americà: el novel·lista ja no és un «contador» –amb el seu bell estil, les complicitats amb el lector,...– sinó un simple aparell enregistrator, de tal manera que el seu «art» no apareix més que en l'elecció de les escenes, en el «muntatge». El «realisme objectiu», en suprimir tota intervenció del narrador, deixa en mans dels lectors la funció d'apreciar, de sentir, de jutjar, car no hi ha «explicador» de l'obra, ni tan sols «escriptor» la frase i l'estil del qual puguin constituir una interpretació de la matèria evocada; igual que el «muntador» del cinema el novel·lista no s'expressa més que per l'*elecció* de les escenes, però sense prestar-los la seua *veu* (Albérès 1962: 342-343). També, com havia defensat Magny, insisteix en la necessitat de no englobar en el mateix sac del «realisme objectiu» tots els novel·listes nord-americans de la «generació perduda», perquè cal observar-hi matisos. Un autor com Faulkner, per exemple, en la seua opinió, es troba en l'extrem oposat d'aquest model de relat «par son souci de la *conscience* et du monologue intérieur» (Albérès 1962: 343).

En efecte, els supòsits filosòfics subjacents a l'objectivisme i al monòleg interior són tan diferents que impossibiliten un fàcil aliatge que es puga fer passar per relat objectiu. Darío Villanueva ha recordat com el monòleg interior està íntimament relacionat amb els postulats psicològics d'un William James i d'un Henri Bergson: el descobriment de la pròpia personalitat íntima, del «jo fonamental», copsat per la intuïció i no per la reconstrucció artificial i racionalitzada, a la manera dels novel·listes del XIX. El narrador *presenta* el món interior en lloc de *contar-lo* (Villanueva 1994: 28-31). El conductisme, al contrari, és un moviment psicològic neorealista que adopta com a postulat bàsic que la psicologia com a ciència només pot tenir en compte els gestos i la conducta, de manera que no sols l'ànima sinó també la consciència cauen fora dels seus objectius analítics. L'autèntica realitat és el cos, en relació amb els estímuls del medi i amb els objectes físics. Si traslladem a l'àmbit de la literatura aquests pressupòsits mitjançant l'objectivisme o conductisme literari, és fàcil d'entendre que el món interior o de la consciència no pot atraure l'interès ni tampoc, és clar, els recursos tècnics que en permeten la visió: el psicorelat o resum fet pel narrador, el monòleg narrativitzat o estil indirecte lliure i el monòleg interior reportat, en terminologia de D. Cohn. Només compta per al narrador, com ja hem dit, la realitat externa, a través de la qual, en tot cas, els lectors podrem fer-nos una idea de la interioritat dels personatges.

Precisament per això no es pot dir que l'objectivisme siga un recurs molt útil per a crear personatges matisats psicològicament. Vet ací un dels seus punts més febles i que l'inutilitza per a tots aquells models del relat centrats en la riquesa dels sentiments o dels pensaments. També ho observava Magny: «personnage idéal pour le roman policier et pour le film, mais qui, s'il n'est décrit avec une manière de génie, demeure un fantoche, un lieu commun habillé auquel l'auteur s'efforce de conférer une existence adventice en lui prêtant quelques manières superficielles» (Magny 1948: 53). Tanmateix no tot són inconvenients. En no dependre l'interès del personatge de la riquesa de les emo-

cions i les idees, es *democratitza* el material humà de les novel·les i contes. Vull dir que els protagonistes ja no cal que pertanyen a les classes cultes i refinades, els subjectes favorits, que nodrien la novel·la psicològica i la novel·la d'idees (Magny 1948: 54). I, és clar, també mostra les seues virtuts quan es tracta d'introduir personatges interessants per la seua representativitat d'un col·lectiu, en què no interessen tant les singularitats psicològiques com la conducta exemplar. Els personatges del realisme social.

Sartre dedica també una atenció especial a la problemàtica de la tècnica emprada pel narrador en la modalització del relat. Però, a diferència de Magny, la seua proposta no apareix tan sistematitzada, de tal manera que moltes de les observacions tècniques més importants cal buscar-les en les notes i no en el text central. El resultat final és una proposta àrida per al lector i un poc ambigua, per no atrevir-me a dir senzillament contradictòria. Per poder analitzar-la haurem de recórrer al seu estudi *Què és la literatura*, de 1948, el lloc on Sartre reflexiona més profundament i extensa sobre la seua concepció de la literatura i de les tècniques del gènere novel·lístic, el gènere per antonomàsia, segons hi defensa. A l'idealisme i el subjectivisme dominants fins aleshores, al seu parer, en la concepció novel·lística, amb els corresponents recursos tècnics, que sempre traïen el domini del narrador sobre el món diegètic, Sartre oposa un nou model en què aquest poder del narrador desaparega. Exigeix que el lector, en aparent contacte directe –sense haver de passar pel filtre subjectiu del narrador– amb el món de la ficció, siga l'encarregat d'interpretar-lo, de donar-li la seua significació. I quins són els mitjans que poden permetre una modalització tal que el narrador desaparega del primer pla i deixi de colorejar subjectivament la informació? Doncs l'objectivisme o focalització externa i el monòleg interior –responia ell.

Ací, però, comencen les dificultats, car, si d'una banda és cert que tots dos recursos coincideixen a provocar l'aparent eliminació del narrador –vull insistir en aquest adjectiu, precaució obligada per remarcar que al capdavant per damunt de tot sempre hi ha el narrador–, només unes línies més amunt hem vist com responen a fonaments teòrics enfrontats. En realitat, el monòleg interior no té res a veure amb l'objectivitat, és d'un subjectivisme radical, bé que d'un personatge i no del narrador, matís d'importància indiscutible en la modalització del relat, és clar, i raó per la qual Sartre el reivindica. Allò realment essencial és que desaparega el filtre subjectiu del narrador i per a aquest propòsit tant li val el monòleg interior com la focalització externa. Però ja he advertit que trobaríem ambigüitats en la proposta. I la major és, sens dubte, la seua concepció del monòleg interior. Aquest recurs és analitzat en dos capítols diferents: en «Per a qui hom escriu?», primer, i en «Situació de l'escriptor en 1947», després, en les notes 11 i 11 i 12, respectivament. Doncs bé, en el primer cas, introdueix el monòleg interior com un dels recursos típicament subjectius i condemnables: «Trop idéaliste pour être vrai, trop réaliste pour être complet, il est le couronnement de la technique subjectiviste». Més encara, la introducció d'aquest recurs, fallit, ha sigut decisiva per a mostrar la urgència d'una vertadera renovació literària, ja que «c'est en lui et par lui que la littérature d'aujourd'hui a pris conscience d'elle-même; c'est à dire qu'elle est un double dépassement,

vers l'objectif et vers la rhétorique, de la technique du monologue intérieur. Mais il fallait pour cela que la circonstance historique changeât» (Sartre 1948: 200-201).

Fins ací tot molt clar. Però de seguida comencen les dificultats, car a la mateixa nota adverteix que en el monòleg interior rebutjat no entra el de Joyce sinó que s'està referint al model anterior de Schnitzler o Larbaud. El monòleg interior de Joyce «a des principes métaphysiques tout différents», assegura (Sartre 1948: 199). En realitat les diferències internes dins el monòleg interior es concreten en dos grans models. D'una banda, en aquell que pretén fer-lo portaveu de l'estat preconscient del personatge mitjançant l'ús d'un llenguatge farcit d'encavallaments d'idees, frases sincopades, gran ruptura de l'ordre temporal, absència total o parcial de puntuació..., en fi totes aquelles característiques que pretenen configurar un estat psíquic encara embrionari, abans de ser articuladament i racional, que evidencia la influència de les investigacions freudianes sobre el subconscient. I de l'altra, en aquell que fa ús d'un llenguatge plenament racional i lògic bé que assumit directament pel personatge i, per tant, alliberat del filtre del narrador. Per això, alguns estudiosos proposen marcar les diferències apuntades reservant el nom de «corrent de consciència» per al primer.

Tanmateix en substància, com a recurs tècnic de la modalització, no hi ha cap diferència: el requisit essencial és tan sols que siga alliberat del control del narrador, com una veu que aparentment ens arriba de manera immediata i autònoma del personatge als lectors. D'altra banda, no cal dir l'enorme diversitat assumida en el grau de distorsió de la racionalitat del llenguatge segons autors i obres, cosa que no deixa de representar dificultats d'envergadura a l'hora de voler marcar separacions clares entre els dos models. Joyce, en efecte, excel·lia en la riquesa de l'elaboració del monòleg interior, però només n'aprofundia unes possibilitats fins aleshores oblidades. La seua era una aportació –magnífica– de grau, interna al recurs. N'explotava tot el potencial fins aleshores infrautilitzat. Però, cal insistir-hi, tan subjectiu en última instància és un monòleg interior plenament racional com el més caòtic, perquè en tots dos casos el narrador simula desaparèixer. Una altra cosa de molt diferent és el resultat estètic d'una modalitat o altra, però aquesta ara no és la qüestió.

Tanmateix les dificultats majors encara han d'arribar. En el capítol esmentat «Situació de l'escriptor en 1947» Sartre proposa finalment la seua alternativa al subjectivisme tradicional: «el realisme dogmàtic»: «le relativisme historique, en posant l'équivalence *a priori* de toutes les subjectivités, rendait à l'événement vivant toute sa valeur et nous ramenait, en littérature, par le subjectivisme absolu au réalisme dogmatique» (Sartre 1948: 275-276). A les obres que descansen en l'existència d'un autor (avui en diríem narrador), oposa els relats que «se tinssent tout seuls en l'air et que les mots, au lieu de pointer en arrière vers celui qui les a tracés, oubliés, solitaires, inaperçus, fussent des toboggans déversant les lecteurs au milieu d'un univers sans témoins, bref que nos livres existassent à la façon des choses, des plantes, des événements et non d'abord comme des produits de l'homme» (Sartre 1948: 276). I el mitjà per a aconseguir la desaparició d'aquell narrador que ordena l'univers diegètic per damunt dels personatges, com un déu, és ara el monòleg interior, el model joycià, és clar. Però monòleg

interior. I, doncs, a desgrat de la concepció sartriana, el mateix recurs que abans rebutjava. No pot estranyar –no tardarem a comprovar-ho– que aquestes tan subtils i particulars propostes hagen confós més d'un estudiós de l'obra sartriana. També cal tornar a insistir en les dificultats intrínseques d'una teorització que fa honor al discurs caòtic del monòleg interior per ell defensat. Caldrà sintetitzar-ne els punts bàsics.

Una de les opcions tècniques per a assolir el «subjectivisme absolu» i superar el subjectivisme i idealisme tradicionals és l'«objectivisme absolut» o conductisme. És a dir, la focalització externa o «récit à la troisième personne qui présente les personnages uniquement par leurs conduites et leurs paroles, sans explication ni incursion dans leur vie intérieure, en conservant l'ordre chronologique strict, est rigoureusement équivalente à l'absolue subjectivité» (Sartre 1948: 372). Ara bé, com acabem de veure, hi ha una segona alternativa. Si volem fer desaparèixer una subjectivitat privilegiada a través de la qual el lector entra en l'univers diegètic, a més del conductisme apuntat, podem disposar d'una altra solució: fer arribar directament al lector les subjectivitats de cada personatge, o siga assolir una «orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'événement». Cal assumir la supressió dels intermediaris entre el lector i les «subjectivités-points-de-vue» dels personatges. Hem arribat al monòleg interior o «réalisme brut de la subjectivité»: «Ainsi avons-nous appris de Joyce à rechercher une deuxième espèce de réalisme: le réalisme brut de la subjectivité sans médiation ni distance» (Sartre 1948: 371).

Justament l'ús del monòleg interior per a transmetre aquest «réalisme brut» el porta a reivindicar un altre element fonamental de la seua teoria: la temporalitat reduïda. En efecte, si immergim el lector directament en la consciència dels personatges és, doncs, necessari imposar-li el temps d'aquesta consciència sense resums. Per això caldrà concebre històries de temps reduït, on les imprescindibles el·lipsis, que denuncien la intervenció del narrador, siguen eliminades al màxim (Sartre 1948: 371-372).

Però també la teoria sartriana afectava un altre aspecte de la temporalitat d'igual o major transcendència: el temps de la narració o acte narratiu. Els relats fins ara han sigut escrits majoritàriament en passat, en l'anomenada narració ulterior, de manera que «racontaient l'événement au passé, la succession chronologique laissait entrevoir les relations logiques et universelles, les vérités éternelles; le plus petit changement était déjà compris, on nous livrait du vécu déjà repensé» (Sartre 1948: 273). Per contra, Sartre reivindica la narració simultània o en present, amb els esdeveniments acomplint-se davant nostre. Cal tornar als esdeveniments la seua absoluta frescor, la seua ambigüitat i imprevisibilitat i cal tornar al temps el seu curs com al món la seua opacitat. Cal evitar de donar al lector un món ja mort sobre el qual pot exercir tota la seua superioritat. Cal que «chaque personnage soit un piège, que le lecteur y soit attrapé et qu'il soit jeté d'une conscience dans une autre, comme d'un univers absolu et irrémédiable dans un autre univers pareillement absolu, qu'il soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent, pliant sous le poids de leur avenir, investi par leurs perceptions et par leurs sentiments comme par de hautes falaises insurmontables» (Sartre 1948: 273).

Tots aquests requisits són, d'altra banda, imprescindibles per a assolir un dels grans punts forts de la teoria sartriana: el compromís, d'autor i de lector. És rigorosament necessari per a l'èxit de l'obra establir la cooperació entre l'escriptor i el públic. Però aquesta cooperació serà inviable si l'escriptor no renuncia a mantenir un narrador-déu per dalt dels personatges i a aferrar-se a la narració ulterior, car «j'ai montré comment la littérature "retrospective" traduit chez ses auteurs une prise de position en survol par rapport à l'ensemble de la société et comment ceux qui choisissent de raconter du point de vue de l'histoire faite cherchent à nier leur corps, leur historicité et l'irréversibilité du temps. Ce saut dans l'éternel est l'effet direct du divorce que j'ai signalé entre l'écrivain et son public». I de manera inversa les característiques del relat defensades per ell, tal com les acabem de veure, esdevenen peces vitals en la reconciliació d'autor i lector, car «notre décision de réintégrer l'absolu dans l'histoire s'accompagne d'un effort pour sceller cette réconciliation de l'auteur et du lecteur que les radicaux et les ralliés avaient déjà entreprise» (Sartre 1948: 276).

Em sembla que és el moment oportú de recordar aquestes paraules de Sartre sobre la interrelació autor-lector, que ens serviran d'incitant porta d'entrada al darrer punt de la seua teoria que tractarem tot seguit, el concepte de literatura «engagée»:

Ainsi l'univers de l'écrivain ne se dévoilera dans toute sa profondeur qu'à l'examen, à l'admiration, à l'indignation du lecteur; et l'amour généreuse est serment de maintenir, et l'indignation généreuse est serment de changer, et l'admiration serment d'imiter; bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral. Car puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'oeuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes» (Sartre 1948: 79)

La relativa freqüència amb què s'ha recorregut a la proposta de l'«engagement» sartrià m'estalvia d'insistir-hi ací. Només voldria recordar-la en els seus aspectes essencials i adreçar una atenció especial a alguns aspectes d'interès singular per als nostres escriptors del realisme social. La idea motriu és la concepció de la literatura com una funció social, de manera que la literatura autèntica només pot perseguir un objectiu: erigir-se en consciència de la societat i manifestar el compromís moral de l'escriptor amb l'època en què viu. «C'est notre tâche –concloïa Sartre– d'écrivain que de représenter le monde et d'en témoigner» (Sartre 1948: 345). Cada paraula de l'escriptor i cada silenci repercuteix en la societat. Per això, en escriure el text de presentació de la revista *Les Temps Modernes*, no dubta a l'hora de condemnar Flaubert i Goncourt com a responsables de la repressió que va seguir la Comuna parisina perquè no van escriure ni una sola paraula per impedir-la (Sartre 1969: 10). L'escriptor té l'obligació moral de situar-se amb la seua obra al costat dels qui tenen una concepció progressista de la Història, dels qui volen canviar al mateix temps la condició social de l'home i la concepció que l'home té de si mateix (Sartre 1969: 12). Fins i tot no dubta de concloure categòricament que «nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la

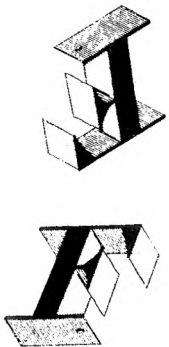
personne *et* de la révolution socialiste. On a souvent prétendu qu'elles n'étaient pas conciliables: c'est notre affaire de montrer inlassablement qu'elles s'impliquent l'une l'autre» (Sartre 1948: 332. La cursiva és de l'original).

Passem ara a aquells aspectes que semblaven adreçar-se en forma de toc d'alerta – desatès, cal dir-ho –, al nostre realisme social. Sartre ataca el propòsit de fer un retrat objectiu i imparcial de la realitat, tal com pretenia, erròniament, al seu parer, el realisme, car «l'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-ce possible, puisque la perception même est partielle, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet?» (Sartre 1948: 77) Rebutjada tota pretensió d'imparcialitat realista, l'únic motiu per a la reivindicació de l'objectivisme conductista americà és que aquest apareix com la negació i l'antítesi de l'esperit analític i de la psicologia intel·lectualista de la per ell anomenada novel·la burgesa.

L'altre aspecte que també hauria d'haver interessat els nostres escriptors socials és l'advertència amb què clou precisament el seu llibre: una cosa és la literatura compromesa i una altra de ben diferent és la literatura de propaganda. La primera col·labora decisivament en el progrés de la societat incentivant-ne la reflexió. Però, en el segon cas, o siga «s'il devait se tourner en pure propagande ou en pur divertissement, la société retomberait dans la bauge de l'immédiat, c'est-à-dire dans la vie sans mémoire des hyménoptères et des gastéropodes» (Sartre 1948: 356).

Castellet, que va tenir molt presents les propostes sartrianes en el moment de l'elaboració del seu llibre *La hora del lector* (1957), és un bon exemple de la força de confusió que pot irradiar el tractament del monòleg interior en *Qu'est-ce la littérature?* Recordem que ja havíem advertir del perill. Un perill a què, pel que sembla, Castellet no ha pogut sostraure's, car no té en compte la diferència establerta, clau en la proposta de l'estudiós francès, de dues concepcions del monòleg interior. Per això no es pot dir, si hom basa com ell fa en Sartre, i parlant sempre d'una única classe de monòleg interior, que tant *el relat en primera persona* com després aquest *monòleg interior* «no són altra cosa que etapes, per revolucionària que sigui la segona, entre la novel·la del segle xix i la “nova objectivitat” de l'art que en la novel·la es manifesta en el que hem anomenat *narracions objectives*» (Castellet 1987: 31. La cursiva per a marcar els diversos models o etapes és de l'original). Només unes línies més amunt nosaltres hem pogut veure que Sartre acabava reivindicant el monòleg interior reportat a la manera joyciana com un recurs plenament vàlid i actual, el segon realisme o «réalisme brut de la subjectivité», al costat del primer realisme o objectivisme. Però no el monòleg interior inicial (el de Schnitzer i de Larbaud), perquè tenien –deia Sartre– principis metafísics «tout différents». No, Sartre no rebutja el monòleg interior sinó un determinat tipus de monòleg interior, que, aquest sí, considera representatiu d'una etapa ja superada de la novel·la.

El resultat és que Castellet conclou el repàs històric de les tècniques amb una recomanació final d'inesperada laxitud, si tenim en compte les propostes de Magny i de Sartre: a l'últim ve a defensar la combinació de diverses tècniques en una mateixa



obra, com ara, per exemple, el monòleg interior reportat, la narració objectiva i el relat en primera persona, en Faulkner, o relat en primera persona i narració objectiva, en *L'étranger*, de Camus. En última instància ens quedem amb un simple «to general d'objectivitat», producte «d'una pluralitat d'enfocaments narratius» (Castellet 1987: 39). Núria Santamaria, en estudiar les col·laboracions de Castellet a *Revista* des de finals de 1953 fins a mitjan 1955, ens recorda que aquest «considerava que cada novel·la havia de construir un món autònom i les demandes tècniques podien ser diferents; es tractava d'aconseguir l'«autenticitat formal» en cada ocasió» (Santamaria 1989: 108).

No cal insistir en la notable diferència respecte a les postures de Sartre i de Magny. Torne a repetir que és potser d'ací, per la importància que assoliren entre nosaltres les propostes de Castellet, d'on prové gran part de la varietat conceptual detectable, aleshores i ara, entre autors, crítics i estudiosos sobre la problemàtica d'un objectivisme entès de maneres força diferents per Magny, per Sartre i per Castellet.

No oblidem, però, que el propòsit d'aquest recorregut a través de les propostes analitzades era arribar a perfilar un dibuix robot del model narratiu del realisme social, que ara ja ens trobem en disposició d'entendre. Així, a més a més de la temàtica de retrat fidel de la dura realitat de l'Estat espanyol de la postguerra, acompanyat, en el corrent del realisme social estricte, de la denúncia més explícita i compromesa ideològicament, ara caldria afegir l'objectivisme, la reducció del temps de la història, la narració simultània o en present i els personatges de riquesa psicològica escassa, ja que no interessa la conflictivitat de la vida interior sinó el major poder de representativitat social, com a tipus modèlics d'un col·lectiu (per això o bé apareix un protagonista col·lectiu o bé un protagonista individual, però altament representatiu d'un segment social). Encara hi podríem afegir la preocupació, en molts casos, d'utilitzar en els diàlegs un nivell de llengua molt acostat a la parla real, incloent fins i tot pronunciacions col·loquials. Aquest seria un dibuix robot fidel segons es desprèn dels suports teòrics comentats i de les opinions dels crítics i estudiosos, però l'anàlisi de les obres concretes ens mostra una realitat molt diferent. Poques són les que s'hi ajusten del tot i, en lloc d'honor, el famós objectivisme, com ja hem vist abans pert boca de Sanz Villanueva, hi era molt més proclamat que seguit. Que com és possible? Perquè, com també he advertit a l'inici, el realisme social es troba molt lluny de ser un moviment literari compacte. Més aviat s'ha anat confeccionant al voltant de l'èxit d'algunes novel·les, que han servit de guia i de reclam. I entre aquestes sobretot *El Jarama* (1956), de Sánchez Ferlosio, autèntica novel·la-insígnia, que, aquesta sí, més que no ajustar-se al model dibuixat, l'imposava (només se'n separava en l'aposta per la narració ulterior en lloc de la simultània). I els narradors catalans, van seguir-lo? Com que no es tracta d'escriure ací una novel·la de suspens, ja puc avançar que, en bloc, no. Però ho veurem millor si seguim pas a pas el recorregut a través de la producció dels nostres escriptors.

Proveïts de les eines analítiques que hem pogut aconseguir, no tan operatives com seria de desitjar i reduïdes a uns pocs trets del model novel·lístic i contístic, que afecten sobretot la temàtica i un problemàtic i suposat objectivisme, de concepció massa

polivalent i fins i tot contradictòria, ha arribat l'hora d'enfrontar-nos a la descripció de la narrativa social catalana. Sense la possibilitat de comptar amb un model de relat més complet, no cal dir que la proposta resultant oferirà, ben segur, incursions i exclusions discutibles, car el marge de subjectivisme interpretatiu serà alt. Però una de dues: o llancem la tovallola i ens replantegem la conveniència de seguir utilitzant en la història literària un concepte tan problemàtic com aquest; o ens arrisquem en l'esforç d'aportar alguna millora substancial a la coneixença del moviment, que d'altra banda ha quallat de tal manera en la historiografia que no sembla tasca senzilla la simple eliminació. I és clar també que sempre caldrà estar obert a la possibilitat de la contribució de l'estudiós coneixedor d'alguna obra que a mi se m'haja pogut escapar i que sens dubte podria completar el corpus.

En tot cas espere haver reeixit en el meu objectiu: posar damunt la taula les regles del joc adequadament explicades, per tal que tots puguem jugar amb igualtat de condicions. Precisament d'acord amb aquestes regles no consideraré dins el corpus a estudiar algunes obres, com, per exemple, *L'últim serv* (1965), de l'escriptora valenciana Maria Ibars, ja que, a desgrat de subtitular-se *Novel·la social* i dels punts de contacte, el tractament decidivament melodramàtic, d'arrel fulletonesca, li impedeix d'oferir «une tranche de vie» neorealista o una clara denúncia social. Les fronteres –cal tornar a repetir-ho?– no són tan precises com voldríem.

3.- EL NEOREALISME O EL PROTAGONISME DELS «MORTI DI FAME»

Marfany plantejava l'any 1977 la necessitat urgent d'estudiar amb detall les influències del neorealisme italià, sobretot el cinematogràfic, en els escriptors socials (Marfany 1977: 28). Doncs ara ja disposem, des de l'any 1992, d'un seguiment de l'entrada i repercussió del moviment italià a l'Estat espanyol, de manera que gràcies al llibre de Luis Miguel Fernández Fernández, *El neorealismo en la narración española de los años cincuenta* (Fernández Fernández 1992), podem endinsar-nos amb major garantia pels intricats camins de l'anomenat realisme social.

El neorealisme italià que primer va arribar i primer va influir fou el cinematogràfic, que a partir del 1950, any de l'estrena, bé que restringida, de *Roma, città aperta* i *Ladri di biciclette*, començà a exercir una enorme expectació, consolidada en arribar cap a finals dels anys cinquanta per la presència ja notable dels escriptors italians també englobats sota aquest epígraf. Cal començar per advertir que el moviment no té una base ideològica unitària. Tan poc unitària que algun estudiós, com ara G. Falaschi, citat per Fernández, el defineix com un fenomen «caótico, istintivo, non programmatico» (Fernández Fernández 1992: 31). Tanmateix, a pesar de la diversitat interna, podem assenyalar uns trets generals compartits, que ens ajudaran a entendre'l. L'objectiu és mostrar «une tranche de vie» amb tota autenticitat, si bé és cert que aquesta realitat enfocada insistia en una mateixa zona social: la dels «morti di fame», en expressió d'Elio Vittorini a *Conversazione in Sicilia* (Fernández Fernández 1992: 135). És a dir, els marginats, els humils, des dels aturats fins al lumpemproletariat (delinqüents, vagabunds, macarrons,...) i els col·lectius menys afavo-

rits (vells, xiquets, malalts,...). Hom podria dir que atrauen l'atenció en ordre decreixent els treballadors del sector primari (els assalariats del camp, els pescadors i els miners), del sector terciari (sobretot assalariats de la construcció i el transport) i del sector secundari (el proletariat industrial). És un crit d'alerta sobre el miserabilisme, també present en la societat.

Però, i cal recordar-ho, hi manca tota intencionalitat de denúncia de conflictes de classe. És una visió cristiana, i progressista, que no cal confondre amb la línia oficial de l'Església. El tractament ideològic de les històries es caracteritza pels següents components : humanisme, humanitarisme, populisme i reformisme. Ja ho va saber veure Albèrès (1962: 347), referint-se també als autors espanyols: «Plus que d'une littérature de protestation sociale, il s'agit d'un roman qui trouve dans "les basses classes" une matière humaine plus riche».

Luis Miguel Fernández, en analitzar l'obra dels neorealistes espanyols, ha assenyalat un aspecte de la concepció dels personatges d'innegable interès: la representativitat social dels personatges no impedeix la rellevància del seu món interior. La problemàtica social és complementada per aquelles preocupacions íntimes sentides com a universals, com ara la mort, el temps i la solitud, seguides en menor importància per la vida, el dolor, l'esperança i el buit. En fi, creen uns individus que «pertenecen a un grupo social determinado, con unos problemas semejantes, y que, sin embargo, mantienen su propia entidad como individuos. A su condición de humildes unen otras muchas como las de padre, marido, enfermo, viejo, etc., que al basarse en unos problemas específicos los particularizan, sin permitirle al coro anular al individuo más que en ocasiones» (Fernández Fernández 1992: 159 - 163). No tardarem gens a comprovar com s'ajusten aquestes paraules als personatges de les obres d'Espinàs i els restants narradors neorealistes catalans.

També indica una altra característica compartida pels neorealistes italians i espanyols: el pes específic que assoleix la concepció simbòlica i mitològica de la realitat, tot i que el tractament mític és força més explícit en els primers. Per això Fernández afirmava que

si se podía hablar de un «realismo lírico» en los novelistas era por su frecuente intervención en las descripciones del paisaje –de gran contenido simbólico en Pavese– o por su recurrencia a mitos como el del paraíso perdido de la infancia (*Conversazione in Sicilia* y la mayor parte de las novelas de Pavese) y el de la vuelta a la naturaleza, la cual tenía varias funciones: lo salvaje y primitivo, además de opuesto a la civilización (*Paese tuo!*, *Dialoghi con Leucò*), la de madre (*La luna e i falò*, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*) y la de muerte (*Il diavolo sulle colline*) (Fernández Fernández 1992: 230-231).

Observació molt oportuna que ens pot fer un bon servei a l'hora d'estudiar la producció catalana, ja que, com de seguida defensaré, les obres de Porcel s'expliquen molt més des dels pressupòsits d'aquest neorealisme de marcat contingut mític, que no per un inexistent objectiu primordial de denúncia de l'opressió dels treballadors, el qual l'emmarcaria dins el realisme social.

3.1.- Josep Maria Espinàs: l'introduïdor del neorealisme

Josep Maria Espinàs és l'escriptor nostre que, en solitari durant els anys cinquanta, introdueix el neorealisme en la literatura catalana, gràcies a una activitat creativa gairebé frenètica, que li permet traure al carrer nou llibres, la gran majoria novel·les, des de 1954 fins a 1959, any en què ja s'incorpora Estanislau Torres. És aleshores una mena d'ambaixador del realisme social català (en sentit ampli) en les diverses activitats organitzades pels companys espanyols, com ja hem tingut ocasió de recordar adés. De fet, la seua carrera com a narrador, supersònica des de l'any d'aparició, s'interromp en sec el 1962 (amb l'escriptura de la novel·la *L'últim replà*, acabada el juliol d'aquest any, segons ens confessa l'autor mateix en el volum corresponent de l'*Obra Completa*), curiosament un any clau d'inflexió en la història del realisme social espanyol –es dona a conèixer *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos–, a partir del qual comença a congriar-se la renovació novel·lística i també la progressiva desintegració del moviment (Sanz Villanueva: 4, 78). Ningú –ni l'autor mateix– no ha pogut donar una explicació d'aquest brusc silenci, que s'ha allargat fins a dates recents. Era motivat pels dubtes en la concepció novel·lística?

Ací, tanmateix, el que més ens interessa no és el silenci sinó la fructífera època de plena activitat. Marfany (1988: 222-226; 229-235) proposa una interpretació de l'obra d'Espinàs en dues etapes successives, neorealista i realista històrica, d'acord amb el creixent compromís social. En la meua opinió Espinàs mai no va ultrapassar el model neorealista, tal com l'hem definit. Em sembla molt simptomàtica la seua resposta l'any 1981 a la pregunta de l'entrevistador, Jordi Coca, sobre si hi havia cap intenció crítica a les seues novel·les:

Jo el que pretenia era entendre la realitat, identificar-la, dibuixar-la. La nostra societat estava molt emmascarada, aleshores, en el paper imprès. Ni els diaris ni les revistes no parlaven de la societat real. De manera que l'esforç que jo feia, *més que crític era d'entendre*. Quan t'imposen una falsificació vas a buscar, a descobrir la realitat, com a defensa. És per això que les novel·les que vaig fer són, en general, realistes. Era important que els lectors de prosa catalana descobrissin en les novel·les el seu propi món i la seva pròpia societat (Coca: 25. El subratllat és meu).

I en efecte, com de seguida intentaré demostrar, ni tan sols en les seues obres més unides a la problemàtica laboral, com ara *Combat de nit*, deixa cap indici textual de conflicte de classes. La seua meta era mostrar aquella «tranche de vie», de què parlàvem, verídica i alternativa a les ocultacions i falsificacions oficials. Açò en els relats neorealistes, perquè hi ha també una part de la seua producció que seria més just de considerar fora d'aquest moviment. Sobre Espinàs es projecten les influències habituals dels escriptors socials del moment, però també rep l'empremta fortíssima d'un novel·lista aleshores en ple auge a Barcelona: Georges Simenon. Espinàs mateix ens confessa, per mitja del narrador autobiogràfic del *Viatge al Pirineu*, en la descripció de «La Guingueta», que el «barceloní», és a dir ell mateix, autoanomenat així en la seua activitat de viatger, «que té bastants simenons a la memòria, pensa en les *guinguettes*...». Pedrolo ja ens va advertir l'any 1958 com en algunes novel·les l'ombra simenoniana planava per damunt el seu projecte d'exploració de

la condició humana «en tota la seva complexitat» mitjançant una «fauna que el novel·lista belga afecciona tan estranyament» i per damunt aquella «atmosfera», aquell «món que palpem i olorem, que sentim i degustem», construït a la «gran manera simenoniana, sense insistències, esmentant ara un detall, després l'altre, tot barrejat a les vivències, als actes del protagonista, sense exhaurir res de cop, deixant-ne una mica per a demà» (Pedrolo 1958: 158 i 162).

D'acord, per tant, amb el pes específic major o menor de la intencionalitat neorealista o d'exploració de la condició humana, em sembla que podem assajar una agrupació de la seua obra en dos grans blocs: la més pròpiament neorealista o de desvetllament de la vida autèntica del carrer, sobretot la dels sectors socials humils, i la centrada de manera dominant en l'escorcoll de les profunditats amagades de la conducta humana. És clar que la divisió no pot deixar de ser problemàtica, car totes les seues obres incorporen barrejats els diversos models de referència. Es tracta d'una qüestió, de vegades subtil, de grau. Però serà millor que comencem recordant per ordre d'escriptura la seua producció narrativa, indicant, quan no és novel·la, si és un conte o una novel·la curta, i també entre parèntesis l'any de publicació: *Dotze boomerangs* (1954); *Com ganivets o flames* (1954); *El gandul* (1955); *Tots som iguals* (1956); *La trampa*, novel·la curta (1956); *L'home de la guitarra*, novel·la curta (1956); el volum *Vestir-se per morir* (1958) amb dues novel·les curtes titulades, l'una, com el títol global i l'altra, *Inútil total*; *Varietés*, contes (1959); *Combat de nit* (1959); *Home quiet entre ombres*, conte inclòs al llibre col·lectiu *Els 7 pecats capitals vistos per 21 contistes* (1960); *Els joves i els altres* (1960), volum que integra tres contes agrupats sota aquest mateix títol global del llibre (*Vespa*, *Cuba-libre* i *Chesterfield*) i la novel·la curta *Escala suprimida*, *La collita del diable* (1968, però acabada molt abans, en gener de 1961), i *L'últim replà* (1962).

En la meua opinió, dita siga amb la màxima prudència, caldria entendre com a més estrictament neorealistes: *Dotze boomerangs*, *Com ganivets o flames*, *Tots som iguals*, només 3 contes, dels 25, comptant l'*Epíleg*, de *Varietés*, *Combat de nit*, els 3 contes d'*Els joves i els altres* i *L'últim replà*.

Dotze boomerangs és bastida sobre una innovadora estructura, que Pedrolo proposa d'anomenar «radial» (Pedrolo 1958: 128. La cursiva és de l'original), en què tots els personatges de diferents estrats socials convergiran per un motiu o altre a la festa dels Sàbat, l'epicentre de la història. L'obra pretén oferir una radiografia de la ciutat amb els diversos espais urbans i socials, amb les oportunes al·lusions als desnivells econòmics entre els rics i els pobres, els poderosos i els humils. El narrador és heterodiegètic amb focalització zero i assumpció de la funció ideològica o digressiva –el tradicional narrador omniscient–, que recorre a l'ús del psicorelat, del monòleg narrativitzat o EIL i al monòleg interior reportat introduït pel narrador (vull dir introduït per una fórmula com ara «pensà», «recordà», etc. o delimitat per marques tipogràfiques). La narració alterna el temps passat i present i el temps de la història és reduït simultani (en terminologia de Villanueva [1994], que distingeix entre reduït lineal,

reduït simultani i reduït retrospectiu), mentre que cada història de cada personatge fa ús també del temps reduït, lineal o retrospectiu.

Com ganivets o flames ens dóna una nova ocasió d'insistir en la resistència d'algunes obres a ser incloses en un dels dos blocs proposats. Aquesta incorpora un protagonista, un obrer no qualificat, que intenta fugir de la misèria que li espera al llarg de tota la vida, però també de la idea de fracàs personal (ja advertit per Pedroló 1958: 137), intentant demostrar i demostrar-se que és capaç de conquerir diners i posició social. La solució és l'entrada en una banda dedicada al contraban. Però el fracàs vital, que acaba amb una mena d'assassinat consentit a mans d'un membre de la banda, talla les esperances de sortir-se'n al preu que fos. Les influències existencialistes, sobretot de *L'Étranger*, de Camus, són plausibles i ja han sigut assenyalades per Vilanova, per Tasis i per Marfany, que els evoca (Marfany 1988: 224). Però també d'altres, com ara Graham Green i Georges Simenon. En efecte la novel·la permetria ser entesa des d'aquell model que hem anomenat de l'exploració de la condició humana: el protagonista és un personatge solitari, incapaç d'experimentar autèntic afecte per ningú ni per res, mogut només per impulsos gairebé espontanis, animals, al marge de qualsevol tipus de remordiment. I si jo propose d'incloure-la dins el neorealisme, al contrari que *El gaudul* i, sobretot, *La trampa*, és gràcies a la major presència de la problemàtica social. I no vull dir només presència quantitativa, sinó importància diegètica: la misèria del suburbi és omnipresent i decisiva. Tècnicament continua mantenint el mateix tipus de narrador heterodiegètic amb focalització zero, que juga a l'omnisciència, ja que pot avançar esdeveniments i penetrar en el món interior dels personatges amb el psicorelat, monòleg narrativitzat o EIL i monòleg interior reportat introduït. Hi ha, però, un lleuger augment de l'objectivitat, gràcies a la renúncia a la funció ideològica. A més, el temps de la narració és en present o narració simultània i el temps de la història és reduït lineal. Queda, doncs, molt lluny del model objectivista del conductisme, però s'ajusta un poc més a aquella mena de model robot que havíem dibuixat. Fins i tot incorpora un tret lingüístic típic dels col·legues espanyols: la transcripció popularitzada dels noms dels famosos estrangers, com, per exemple, «Chals Buayé».

En *Tots som iguals* una vegada més els personatges són tan importants pel seu poder de representativitat com per la individualització de què els dota l'autor. Hi tornem a trobar la barreja de dos components estructurals de base: l'interès pel món interior més amagat, pels motius secrets de la conducta humana, i la visió d'una empresa portes endins, amb el contrast entre la vida benestant del propietari i les dificultats dels treballadors. Els pocs dies de relacions igualitàries, com a simples éssers humans, entre el propietari i el treballador que li fa de xofer, són només un miratge momentani, possible només perquè es troben aïllats de la societat. En el moment en què hi retornen el diferent estatus social imposa les habituals barreres. L'aportació tècnica més atractiva no resideix en l'elaboració del narrador, que continua essent heterodiegètic amb focalització zero, funció ideològica i recurs al psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior reportat normalment introduït. El temps de la narració és en present –encara que comença per un brevíssim inici en passat– i el temps de la història podríem

considerar-lo reduït retrospectiu. En canvi usa tècniques noves com ara la visió contrapuntística i el simultaneisme. Hi ha, d'una banda, esforç per la modernització tècnica, però, de l'altra, l'aparell transmissor de la informació continua essent, en línies generals, tradicional, a gran distància de l'autèntic objectivisme i de la combinació de focalització externa i monòleg interior reportat no introduït (joycià) que exigia Sartre.

Del llibre *Varietés* només hi ha tres contes que, al meu parer, cal incloure dins el neorealisme: *La noia i l'estufa*, *Fotografieu els pobres* i *Allò que uneix un notari i un paleta*. Els dos primers recreen un dels motius centrals neorealistes, el miserabilisme dels desheretats dels suburbis de barraques, i el tercer planteja la impossibilitat de vèncer les barreres socials i psicològiques entre rics i pobres, en la línia desenvolupada a *Tots som iguals*. Els recursos tècnics emprats en el primer resten lluny de l'objectivisme, car tornem a trobar un narrador heterodiegètic amb focalització zero i funció digressiva, ús del psicorelat, narració simultània i temps de la història reduït lineal. En els dos restants la tècnica és molt semblant: narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant i l'ús del psicorelat en *Fotografieu els pobres* i del monòleg interior reportat en *Allò que uneix un notari i un paleta*, narració ulterior i temps de la història reduït lineal.

Combat de nit representa la màxima aportació d'Espinàs al neorealisme. És una novel·la-reportatge dedicada a contar la dura vida d'uns treballadors del sector terciari, el dels camioners. Comparteix idèntic objectiu i fórmula genèrica que altres obres del neorealisme espanyol, com, per exemple, *Gran Sol*, d'Ignacio Aldecoa, publicada per l'editorial Noguer de Barcelona només un parell d'anys abans, el 1957. En aquest cas els personatges també conserven l'interès pel seu món interior, que els singularitza, però la càrrega de representativitat o tipicitat és major. Els dos personatges principals, Pep i Eusebi, són vius representants del col·lectiu de treballadors del sector. L'un, model del camioner d'edat madura. L'altre, dels joves. Les notes caracteriològiques que pugen singularitzar-los pesen menys que la significació representativa o exemplar d'un col·lectiu. En aquest sentit les referències a la problemàtica interior de Pep, centrada en els dubtes entre la creixent por a la carretera, a causa de l'estrés acumulat al llarg dels anys, i la negativa a abandonar l'únic ofici que es veu amb cor de fer, a pesar de les peticions de la dona, són plenament representatives de la situació dels camioners de la seua edat. Dit en unes altres paraules, Pep i Eusebi existeixen com a personatges en tant que són camioners. Per a poder donar-ne un retrat fidel, Espinàs es va sentir obligat a tenir un coneixement autèntic, de primera mà, de la realitat ficcionalitzada. No feia sinó seguir el consell del gran guionista del neorealisme italià Zavattini quan recomana no quedar-se en casa pensant una història davant l'escriptori, sinó seguir la gent pel carrer i en les seues accions diàries, ja que la veritat sols és concebible a través de l'experiència viscuda o observada (Fernández Fernández 1992: 128). Aldecoa s'embarcà en la tripulació d'un vaixell de pescadors del Cantàbric, Espinàs s'enrolà de tercer passatger en un camió que feia la ruta Barcelona-Valladolid-Barcelona. Com apunta Fernández, conèixer significa viure personalment, de manera que la novel·la

esdevé, aleshores, una novel·la viscuda (Fernández Fernández 1992: 129). No cal insistir en la derivació d'aquest compromís en forma de llibre de viatge, que caracteritza el moviment, i del qual Espinàs és el màxim representant.

Però les al·lusions a la confrontació social són reduïdes, limitades a manifestar el paper de titelles dels treballadors en mans dels poderosos. Tornem a trobar aquella atmosfera pessimista, de profund desencany, de regust vagament existencialista. Podem dir que guanya més importància que no l'enfrontament social la idea motriu que Pedrolo (1958: 146 i ss.) ha assenyalat en la producció espinasiana: la idea de trampa (recordem que hi ha una novel·la curta que adopta aquest títol). Els seus personatges són víctimes d'una trampa particular (l'ambició, la ganduleria,...), en què tots quedaran atrapats. La trampa de Pep i d'Eusebi, i dels camioners, és pujar de categoria i fer-se l'amo del camió. Pep és a la fi víctima de la trampa: de no haver sabut o no haver pogut parar a temps la carrera infernal cap a la destrucció.

També arriba en aquesta novel·la al moment de màxima aproximació a l'objectivisme. El narrador és heterodiegètic i la focalització, molt peculiar. Com que el narrador renuncia a fer ús de les funcions extranarratives i evita de colorejar subjectivament les descripcions, no recorre a les prolepsis per avançar esdeveniments i la majoria de les analepsis solen ser motivades per les evocacions dels personatges, la narració és simultània majoritàriament (en els capítols 4, 5, 7, 8, 9 i 11 és ulterior, sense que jo almenys siga capaç d'arribar a descobrir l'objectiu narratològic de l'esmentada vacil·lació) i el temps de la història és reduït retrospectiu, la sensació d'objectivitat és notable. Ara bé, aquesta impressió d'objectivitat és trencada per una focalització no externa, car penetra en l'interior dels personatges, sobretot dels dos principals, però també dels altres, i no sols amb el monòleg interior reportat introduït sinó també amb el clàssic psicorelat. A nivell global només podem considerar la focalització com a zero, bé que amb un focus d'informació disposat privilegiadament en Pep i Eusebi. El domini absolut de l'escena, també notable en les obres anteriors, acaba de crear aquesta sensació de major *absència* de narrador i la situa a les portes de l'objectivisme. Cal tenir en compte a més a més una altra peça clau en l'augment d'aquesta impressió d'objectivitat. M'estic referint al joc intertextual, ja habitual en les obres anteriors, però ací engrandit extraordinàriament. Sobretot és de d'assenyalar l'ús del collage i no sols de les cançons radiades (les cançons d'Eusebi són tota una altra cosa) o les informacions meteorològiques també de la ràdio o el fragment de poema, sinó sobretot de la incorporació dels documents legals i oficials sobre l'accident i el judici patit per Pep, en castellà oficial. El recurs havia mostrat tot el seu potencial per primera vegada en la trilogia *USA*, de Dos Passos, i ara era ben recollit per Espinàs.

Els tres contes que conformen *Els joves i els altres* van dedicats, com el títol ja indica, a presentar tres instantànies de la vida dels joves, universitaris en els dos primers (*Vespa* i *Cuba-libre*) i treballadors humils en el tercer (*Chesterfield*). La tècnica dóna un pas més cap a l'objectivisme estricte o conductista, car tots tres compten amb un narrador heterodiegètic amb focalització externa, mantinguda sense alteracions de

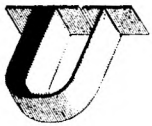
principi a fi, llevat d'unes lleugeres intromissions del narrador en el segon conte, domini exclusiu de l'escena en discurs citat o ED, narració simultània en *Vespa*, ulterior en *Cuba-libre* i barreja, estranya, d'ulterior i simultània en *Chesterfield*, i temps de la història reduït: simultani, en el primer; retrospectiu, en el segon, i lineal, en el tercer. En aquests tres contes, i sobretot en el primer i tercer, Espinàs ha assumit el relat *behaviourista*.

L'últim replà és una de les novel·les més ambicioses de l'autor, car a la construcció d'una història triple (la família obrera, els dos amics pintors i els dos amants, tots ells ocupants dels tres àtics contigus) s'afegeix un doble relat en paral·lel: el d'un narrador heterodiegètic i el d'un narrador homodiegètic, Jordi, l'industrial que utilitza l'àtic com a refugi amorós. L'objectiu és ben neorealista: donar una radiografia de la societat en els seus diversos estrats socials, els treballadors, els burgesos i els artistes; «une tranche de vie» de l'ara i ací. Però una vegada més és necessari recalcar com també acull aquella preocupació per la condició humana que definia tot un corrent de la seua producció. Tornem a trobar la idea de la trampa, de la inautenticitat i del fracàs acompanyant i definint els personatges. Com sempre, si incloem la novel·la dins el model neorealista, és a causa del major pes específic de la intenció notarial de la vida quotidiana. Apareixen les barreres socials que separen els diversos estaments, però en aquesta ocasió amb un desenllaç que permet una interpretació en clau al·legòrica, com ens va mostrar Molas, en fer-ne la ressenya crítica, car l'incendi que destrueix els envans que separen els tres àtics fa possible un sol espai, sense separacions en compartiments-classes. Cal bastir de nou una societat injustament separada en classes, amb cap oportunitat per a uns i totes les oportunitats per a uns altres (Molas 1975: 135-136). Precisament aquest caràcter al·legòric del final em sembla que l'acosta molt més al neorealisme que al realisme social. Recordem que en el neorealisme italià no mancà la solució miraculosa i en la present novel·la hi ha un sobreàtic, que domina tot l'edifici, habitat per un mai no vist inquilí que pot ser entès simbòlicament com Déu, el punt de referència o nord de la reconstrucció d'una societat més humanitària (Molas 1975: 136).

La tècnica segueix mantenint un nivell elevat d'objectivisme, si prescindíem, és clar, del relat autodiegètic, on tot es vist des de la perspectiva del protagonista-narrador. Però el relat més extens, compta amb un narrador heterodiegètic que adopta una focalització gairebé externa: no recorre ni al món leg narrativitzat, ni al món leg interior reportat introduït i en grau mínim el psicorelat, de tal manera que la sensació de trobar-nos davant un narrador-càmera cinematogràfica és molt gran. A més a més, la narració és simultània, en ambdós relats, i el temps de la història en el relat més extens és reduït simultani. El fragmentarisme i el simultaneisme, presents en les obres anteriors, ací esdevé fonamental.

3.2. Els altres narradors neorealistes

Estanislau Torres es va donar a conèixer amb una prolixitat comparable a la d'Espinàs. Des de 1959 fins a 1974 va publicar 11 llibres de narrativa, dels quals responen als pressupòsits d'aquest moviment: part dels relats de *Fum d'ara* (1959), el conte *Estiu* del recull de 24 contes *La xera* (1962), *L'altre demà*, novel·la (1964), *Els camins*, novel·la curta (1966) i *Castelladral*, novel·la (1969). M'agradaria aclarir la meua tria. Vull dir explicar les raons per les quals no he considerat algunes obres que potser podria semblar que reunien les mateixes característiques del model neorealista. Es tracta de tres novel·les centrades en la Guerra Civil: *La derrota* (1966), *Els ulls i la cendra* (1966) i *Estimada Teresa* (1974). No les incloc perquè no tracten de presentar la vida de l'ara i ací, sinó d'acostar-se a la Guerra Civil. La primera és una descripció de la guerra des de la perspectiva del soldat al front i dels familiars i amics a la rereguarda. Les altres dues són una evocació des del present de la postguerra de l'experiència viscuda aleshores a una colònia de xiquets i de l'experiència traumàtica de la mort del marit en el front, respectivament. En totes tres domina la mateixa concepció ideològica dels conflictes bèl·lics: la visió humanitarista i pacifista a la manera remarquiana. No crec, doncs, que tinguin res a veure amb el que significà el neorealisme, car en realitat els anys transcorreguts dels fets recreats les acostaven ja a les novel·les històriques.



Del primer llibre publicat, *Fum d'ara*, hi ha 2 relats, dels 4 que l'integren, que responen al model neorealista: la novel·la curta *El risible drama de Rius-Sabartés* i el conte *L'ineludible deure*. Ambdós presenten la misèria en què viuen els treballadors, amb atenció especial a la impossibilitat de trobar pis i al domini de les influències i l'estraperlo, en el primer cas; i a la misèria acompanyada de les malalties familiars, en el segon. Apareix també ja la concepció habitual en l'autor de l'aparell transmissor de la informació: narrador heterodiegètic que centra el focus de percepció en el protagonista, que és l'únic personatge a l'interior del qual tenim accés, bé amb tots els recursos possibles (psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior reportat introduït), com en el primer relat; bé amb l'ús d'un o dos, com ara el psicorelat, en el segon. A més, el primer és una narració simultània i el temps de la història és reduït lineal, mentre que el segon és una narració ulterior, tant a nivell primari com a nivell segon, i el temps de la història és reduït lineal en el nivell diegètic primari i en l'analepsi externa parcial textualment intercalada en el relat primari.

El conte *Estiu* és una clara mostra de la fórmula de la «tranche de vie»: la descripció de com la gent diversa passa un dia de platja. Els recursos tècnics són els més estrictament objectivistes: narrador heterodiegètic amb focalització externa, bé que amb una brevíssima introducció del monòleg interior reportat, domini absolut de l'escena en discurs citat o ED, narració simultània i temps de la història reduït lineal.

L'altre demà reelabora, amb la major minuciositat que li permet l'extensió de la novel·la, el tema del miserabilisme que ja hem vist en els dos relats de *Fum d'ara*.

Utilitza igualment les mateixes tècniques ja analitzades: narrador heterodiegètic amb focalització centrada en el protagonista, dins el món interior del qual penetrem amb el psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior reportat introduït; un joc temporal global en part igual al de *L'ineludible deure* (relat primari i gran analepsi intercalada), és a dir, un nivell primari en present i un relat temporalment segon en passat i intercalat, i temps de la història reduït lineal, el primari, i no reduït en l'enorme analepsi externa parcial. El fragmentarisme, ja present en els relats anteriors, és també ara a la base de la construcció de la història.

Castelladral és, sens dubte, la seua obra més reeixida. El model de referència és obvi: *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, com ha advertit Marfany (1988: 265). Presentació de les activitats de diversos grups de gent al llarg d'un diumenge d'excursió a Castelladral amb domini absolut de l'escena amb discurs reportat o ED. Però l'objectivisme conductista que introduïa *El Jarama* és ací mantingut amb menys cohesió, car les massa sovintejades irrupcions del narrador en la interioritat dels personatges amb psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior reportat introduït, més que no ocasionals alteracions o paralepsis, són excessivament constants com per a no trencar la focalització externa i transformar-la en zero. D'altra banda, la narració simultània i el temps de la història reduït simultani l'acosten a aquell model robot objectivista que havíem dibuixat. A més a més, el joc simultaneista assoleix una importància capital fins aleshores no intentat. És cert que la problemàtica politicosocial guanya en major presència que en *El Jarama*, gràcies sobretot a la discussió sostinguda pels dos senyors d'edat. Però, en primer lloc, és una confrontació ideològica molt desigual, en què el portaveu de les idees reaccionàries i dictatorials és afavorit amb una capacitat dialèctica marcadament superior a la de l'oponent, de tal manera que al capdavant és una discussió aigualida. L'un sap perfectament què vol i per què, mentre l'altre és un representant de la gent despolititzada i sense idees clares. I, en segon lloc, aquesta problemàtica és un component més de la història, fins i tot de menys importància textual que d'altres, i no *el* component, com en el realisme social.

De la producció de Baltasar Porcel només entren en el nostre estudi *Solnegre* (1961), *La lluna i el Cala Llamp* (1963) i *Els argonautes* (1968), que conformen l'aportació més singular al moviment neorealista català. Ja en el moment mateix de l'aparició de la seua obra Molas en descobria, en analitzar *Els argonautes*, els dos components bàsics: el testimoni realista i la «prodigiosa tensió mítica i, en definitiva, poètica» (Molas 1975: 159. Ampliat a 1991). En efecte, no sols aquesta sinó també les altres dues novel·les mostren aquesta doble intencionalitat. I és clar també que «mítica» i «poètica» només pot significar l'entrada en escena del subjectivisme del narrador. De fet, ni les novel·les tenen res del famós objectivisme, llevat de l'eliminació de la funció ideològica o digressiva, com de seguida comprovarem, ni l'ingredient principal és la denúncia des del pressupòsit progressistes de l'opressió dels treballadors. En realitat, el seu model cal buscar-lo en aquell «realisme líric», de què parlava Fernández, que té entre els seus màxims representants un dels escriptors de lectura preferent del nostre narrador:

Cesare Pavese, d'obra caracteritzada per la decidida intervenció del narrador en les descripcions, de fort contingut simbòlic, i per la recurrència als mites. Així les dues últimes constitueixen una peculiar versió de la novel·la-reportatge –com les ja conegudes *Gran Sol*, d'Aldecoa, o *Combat de nit*, d'Espinàs–, en què l'afany testimonial va acompanyat de la pretensió lírica, amb un suport especial en els components simbòlics i mítics.

Solnegre, com ja ha sigut observat per Marfany (1988: 257), és decisivament marcada per l'existencialisme, amb un protagonista molt pròxim al de *L'Étranger* camusià, de tal manera que el component de crítica social és secundari, dominat per l'anàlisi del procés interior del protagonista, des del més profund aclaparament existencial fins a la descoberta del seu lloc i del seu camí vitals. La tècnica ofereix una certa complexitat. El narrador és autodiegètic amb focalització interna fixa dominant en el protagonista, i no dubta a recórrer a l'ús del filtre subjectiu a l'hora de fer les descripcions i els retrats. Dins aquest relat primer hi ha un relat segon o metadiegètic en forma de cartes del protagonista a la seua estimada, amb un narrador intradiegètic autodiegètic amb focalització interna fixa dominant (capítols 3, 7, 11, 15 i 20). Però a més a més hi ha un parell de capítols, l'1 i el 6, que semblen dependre d'un narrador heterodiegètic paral·lel al narrador autodiegètic primer, és a dir, situat al mateix nivell extradiegètic, dedicats a donar-nos a conèixer el poble, ja fent-ne la presentació amb motiu de la processó de Sant Telm ja explicant-ne les dificultats laborals, amb una atenció especial a l'activitat cubana dels emigrants. Els dos relats primers són en narració ulterior i el relat segon, narració simultània. El temps de la història del relat autodiegètic primer és reduït retrospectiu, ja que des dels dies presents del retorn a Solnegre el protagonista evoca, ajudat també per les cartes a Maria, tot el seu passat.

En *La lluna i el Cala Llamp* i *Els argonautes* el pes de l'existencialisme ha minvat substancialment i l'afany testimonial és major, com ho prova també l'aparició d'un protagonista col·lectiu. Però la visió de la vida dels mariners d'un vaixell de cabotatge o d'una llanxa dedicada al contraban, respectivament, no ultrapassa els límits del neorealisme, mai no arriba a plantejar-se en termes de denúncia politicosocial des de la perspectiva reivindicativa del poble. Més encara, domina una visió individualista i desideologitzada. Per exemple, el personatge conscienciat (Martí Passola, de *La lluna i el Cala Llamp*) ara només pot exterioritzar desencís i aïllament individualista. En ambdues el narrador adopta la focalització zero que li permet penetrar en l'interior dels personatges amb el psicorelat, el monòleg narrativitzat i el monòleg interior reportat introduït i continua colorejant subjectivament les descripcions i els retrats. La narració és ulterior i el temps de la història, reduït retrospectiu.

Joaquim Carbó es va donar a conèixer inicialment com a contista amb un seguit de tres llibres consecutius: *La sortida i l'entrada* (1962), *Les arrels* (1963) i *Solucions provisionals* (1965), més la novel·leta curta *Un altre tròpic* (1966). En resum, ni aquesta última citada ni la immensa major part dels contes poden incloure's en el moviment, car molt pocs dels contes poden ser considerats pròpiament neorealistes o realistes socials. Fins i tot alguns dels que aparentment podrien semblar-ho reben al capdavant un tractament més específic de la literatura de l'absurd (*L'estímul* i *Una de tantes*

xarxes, per exemple, del recull *Solucions provisionals*). Només en uns pocs trobem les característiques que permeten incloure'ls dins un dels dos corrents que ací estudiem. Així caldria parlar ara d'un parell de contes, tots dos del llibre *La sortida i l'entrada*, en què dominen els trets definitoris neorealistes: *El premi* i *El cercle*. El primer és una recreació de les dificultats d'una família per a sobreviure amb el sou mensual. Recorre al narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en el protagonista dins l'interior del qual el narrador penetra amb el psicorelat. La narració és ulterior i el temps de la història, reduït lineal. *El cercle* és molt més original, car, si d'una banda el conte és el repàs de la tota la vida d'un treballador a través dels fets més rellevants, també la solució tècnica és singular: successió de soliloqui de la mare en forma de tirallonga de frases soltes de diversos suposats diàlegs al llarg dels anys; monòleg interior reportat no introduït de l'esposa, el més agosarat i modern —el més joysià— de totes les obres del neorealisme i realisme social, amb el propòsit de reflectir un cert caos organitzatiu gràcies a l'encavallament de frases i absència de puntuació; fitxa de l'empresa amb el seu expedient; i soliloqui d'ell mateix amb les mateixes característiques que l'anterior de sa mare. Dins el recull següent, *Amb una precisió fantàstica* (1969), apareixen dos contes que també mereixen l'atenció: *Fer bé* i *La vida humana*. Ambdós són molt pròxims al realisme social i al neorealisme, respectivament, però al meu parer no hi acaben d'encaixar. En el primer perquè la denúncia de les dificultats i dolor dels polítics esquerrans empresonats i de les seues dones no es refereix a l'ara i ací sinó a una època anterior, ja esdevinguda Història. I en el segon perquè l'aproximació tendra i solidària de les dificultats de la gent humil és substituïda per la visió crua, freda, despietada, de l'embrutiment de la vida a què porta la misèria. En el punt següent, dedicat al realisme social, tindrem ocasió de retornar a aquest autor.

L'any 1963 apareix *Els trasplantats*, novel·la de Josep Maria Palau i Camps, guanyadora del Premi "Ciutat de Palma" 1962. Respon plenament al model neorealista, ja que es planteja l'objectiu d'oferir *une tranche de vie* del miserabilisme econòmic i moral dels *morti di fame*, els emigrants espanyols a la Mallorca en expansió de finals dels anys cinquanta. Però, més que no la denúncia política de l'explotació, hi domina l'acostament moralitzador. uns personatges individuals, però representatius, mostren el grau d'animalització a què han estat sotmesos per la societat. D'altra banda, el relat no s'ajusta pràcticament en res al model robot dibuixat abans: l'autor recorre al narrador extradiegètic heterodiegètic amb focalització zero, usa el psicorelat, l'estil indirecte lliure o monòleg narrativitzat i fins i tot incorpora una brevíssima mostra del monòleg interior no introduït pel narrador, el temps de la narració és en passat i el temps de la història no és reduït. En canvi, incorpora alguns mots i algunes representatives de l'argot típic de l'àmbit social dels personatges, en castellà i intentant reproduir la pronúncia.

La producció de Víctor Mora és un altre molt bon exemple de la coexistència del neorealisme i realisme social. De les obres seues que ací ens importen, els reculls de contes *El cafè dels homes tristos* (1966) i *Perduts al pàrking* (1974) i la novel·la *Els plàtans de Barcelona* (1966, en francès, i 1972, en català [versió íntegra 1975]), 6

contes del primer llibre, del total de 19, pertanyen al neorealisme i un parell de contes, més uns altres dos del llibre segon i la novel·la esmentada, al realisme social. Els 6 contes neorealistes són: *El cafè dels homes tristos*, *Les llavors*, *Els aprenents*, *Impossible a Espanya*, *El sol darrera els arbres* i *Els puntuals*. Hi trobem l'afectuós acostament als ambients humils i la tècnica només excepcionalment és objectivista. Predomina el narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en el protagonista, dins el qual penetra amb tots els recursos (psicorelat, monòleg narrativitzat i monòleg interior reportat introduït) en tots, llevat d'*Impossible a Espanya*, bé que en els dos últims el narrador també penetra ocasionalment en un altre personatge. Només el conte esmentat com a excepció respon a la focalització externa, amb alguna insignificant ruptura. I tots sis, ara sense excepció, depenen d'una narració ulterior i presenten un temps de la història reduït lineal.

La valenciana Maria Beneyto, escriptora bilingüe, més coneguda per la seua obra poètica, publica en un parell d'anys dos llibres de narrativa: *La dona forta*, guanyadora del Premi Joan Senent 1965 i editada l'any 1967, i el recull de contes *La gent que viu al món*, aparegut l'any 1966, però almenys amb un conte (*El retorn*) que ja havia conquerit, en castellà, un accésit del «Premio Nacional de Cuentos, Biblioteca Gabriel Miró» d'Alacant. *La dona forta*, a pesar dels punts de contacte, se separa del moviment per la concepció melodramàtica, estereotipada i morigerada, que impedeix recrear una visió neorealista –i molt més encara realista social– de la problemàtica de l'alliberament social de la dona. En canvi, entre els 11 contes integrants de *La gent que viu al món*, n'hi ha 4 que s'adeqüen al model neorealista: *Massa depriment*, *Tramvia en la nit*, *El retorn* i *Una hora curta*. El primer oposa la vida de les dones empresonades i el comportament frívol, inautèntic, de les dames burgeses amb una tècnica força modèlica: narrador heterodiegètic amb focalització externa, narració ulterior i temps de la història reduït lineal. *Tramvia a la nit* presenta els últims, i humils, viatgers nocturns d'un tramvia mitjançant un narrador homodiegètic testimoni amb focalització interna fixa dominant, narració simultània i temps de la història reduït lineal. *El retorn* és un altre exemple prototípic del model (d'igual característiques tècniques que el primer) centrat en els conflictes i misèries de la família d'un emigrant. *Una hora curta* ofereix l'estructura tècnica més complexa: un narrador primer que des del moment present conta a través d'un relat pseudodiegètic, amb focalització externa, narració ulterior i temps de la història reduït lineal, les hores prèvies i l'instant de la seua naixença mentre sa mare cosia el vestit de primera comunió d'una xiqueta rica.

4.- EL REALISME SOCIAL O HISTÒRIC

En les obres que hi incloem, l'aproximació en general tendra i humanitarista envers les dificultats del proïsme, sobretot de penúria material i sentimental, tal com ja havíem apuntat i ara mateix acabem de veure en un seguit d'autors i obres, és substituïda per l'objectiu principal d'oferir una denúncia explícita de la injustícia social amb la clara intencionalitat d'estimular-ne la solució en el lector. Aquesta crítica ideològicament

progressista i antiburguesa centrava bàsicament les seues històries bé en la defensa dels drets de les classes populars bé en la descripció de la frivolitat i immoralitat social del comportament de la burgesia. Suposadament amb les tècniques objectivistes. I fem bé de remarcar «suposadament».

Concepció Garcia Maluquer va ser una narradora també especialment activa durant els anys seixanta amb 5 llibres al carrer des de 1962 fins a 1971. D'aquesta producció només ens hi poden interessar *Parèntesi* (1962), *Gent del Sud* (1964) i *Aigua tèrbola* (1967), car *Què s'ha fet d'en Pere Cots?*, novel·la curta (1966) i *Gent del Nord* (1971), no hi tenen res a veure. *Parèntesi* i *Aigua tèrbola* són destinades a mostrar la vida parasitària, sense escrúpols, inautèntica, de la burgesia. Mentre que *Gent del Sud*, sens dubte la seua millor novel·la, en recrea un dels motius temàtics principals: el desarrelament dels treballadors del camp de la seua terra en busca de millors oportunitats de supervivència en uns altres llocs. En aquest cas a la denúncia de l'explotació dels camperols andalusos a casa seua —represa per Saladrigas a *El cau*, que tot seguit veurem— i de la necessitat d'acceptar treballs en llocs llunyans, mal pagats i en condicions d'habitatge infrahumanes, s'afegeix el conflicte de les relacions amb els habitants del poblet català on han de passar uns mesos, d'una banda perquè encara que són també treballadors com ells estan molt millor situats econòmicament i, de l'altra, perquè al caràcter, cultura i llengua d'uns s'oposen els ben diferents dels altres. És un dibuix ajustat dels personatges —en plural, perquè es tracta d'un protagonisme col·lectiu, a pesar del major relleu d'algun d'ells— i dels mons que representen. Tampoc no hi manca la denúncia dels tripijocs econòmics del cacic del poble sempre a punt per a traure benefici de qualsevol situació.

Tanmateix ací, com en les dues novel·les restants, l'elaboració tècnica resta lluny de l'objectivisme. *Parèntesi* compta amb un narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en el protagonista, dins el qual entra amb el psicorelat, el monòleg narrativitzat i el monòleg interior reportat introduït. *Gent del Sud* disposa d'un narrador heterodiegètic amb focalització zero que penetra en l'interior dels personatges amb els tres recursos citats. I *Aigua avall* presenta un aparell transmissor de la informació més complex: dos narradors paral·lels. L'un homodiegètic testimoni, el metge que atén Grettel Holsemmann, davant el qual els membres de la família van contant la seua versió dels fets des de l'arribada de la jove alemanya fins a l'accident que l'ha portat al sanatori. I l'altre un narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en Ricard, dins l'interior del qual penetra una vegada més amb els tres recursos habituals. En les tres novel·les la narració és simultània i el temps de la història, no reduït.

El cau (1966), de Robert Saladrigas, novel·la curta que acabem d'esmentar, centra tota la història en l'objectiu de narrar el procés d'explotació del protagonista, un camperol temporer andalus, fins a la presa de la decisió final d'emigrar a Barcelona, la gran ciutat de la difícil esperança. L'aparell transmissor de la informació respon als criteris defensats per Sartre: narrador heterodiegètic amb focalització externa combinada amb el monòleg interior reportat introduït amb cometes, (només hi ha una sola i

insignificant incursió en l'interior de Concha amb monòleg interior reportat). El narrador, en efecte, actua amb la fredor d'una càmera cinematogràfica. En canvi, el temps en passat de la narració i el temps no reduït se'n separen. És una de les obres més crues i alhora més modèlica del realisme social.

La novel·la *Els plàtans de Barcelona*, que ja hem advertit línies més amunt que va aparèixer primer en francès l'any 1966, és l'obra socialment més compromesa de Víctor Mora, juntament amb els quatre contes, *La fàbrica* i *Diari sense dates*, apareguts aquest mateix any en el llibre ja comentat *El cafè dels homes tristos*, i *Breus trobades a l'escala* i *Idil·li 51*, publicats l'any 1974 al llibre *Perduts al pàrking*. El primer ficcionalitza la visita a la presó de la dona i la filleta d'un pres polític, amb la tècnica ja exposada adés: narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en la protagonista, a l'interior de la qual penetra amb els tres recursos ja coneguts, narració ulterior i temps de la història reduït lineal. El segon, en forma de diari d'un jove burgès, conta el procés d'integració i assumpció del seu paper d'amo de la fàbrica familiar, en forma de narrador autodiegètic amb focalització interna fixa dominant en ell. El tercer recorda les dificultats de restablir una vida emocional sana, normal, i l'ambient de terror repressiu de la postguerra immediata amb un narrador heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en el protagonista, l'ús dels tres recursos habituals per a penetrar en el seu interior, narració ulterior i temps de la història reduït lineal. El quart, el relat més objectivista de l'autor, exemplifica el procés d'alienació psíquica i ideològica a què ha dut el sistema, desenvolupat a través d'un narrador heterodiegètic amb focalització externa (llevat de poquíssimes i irrellevants ruptures en psicorelat i monòleg interior reportat introduït, que podem considerar simples paralepsis), narració ulterior i temps de la història reduït lineal.

La novel·la, a més de ser la millor aportació literària de l'autor, és una bella recreació del món barceloní de la postguerra des de la perspectiva dels humils, els més vençuts a la Guerra Civil. Més punyent encara pel protagonisme infantil. Una esplèndida crònica que Marfany ha associat al model pratolinià (Marfany 188: 266). L'infant protagonista, Lluís, confessa unes preferències literàries, que no sembla gens agosarat d'imputar a l'autor mateix:

De fet, en Lluís se sent cada vegada més aficionat a la lectura d'obres on es pinten ambients, situacions i personatges semblants als que coneix per experiència... Comença a considerar que aquestes descripcions reflecteixen veritablement la realitat. I que aquests llibres, per tant, diuen més la veritat que altres. En ell es produeix, així, insensiblement, una preferència per llibres que descriuen la vida d'aquells que [sic] es troben a baix de l'escala social, i les ferotges injustícies de què són constantment objecte... (p. 207 de l'edició d'Ed. 62, 1994).

I, en efecte, aquest és l'objectiu de la novel·la: la denúncia de l'opressió politico-social del poble, sense que hi manquen les referències al barraquisme, als presos polítics, a la repressió (també l'específicament catalana)... car el protagonisme d'aquest infant destrossat per la guerra i la postguerra deixa pas també a l'emergència d'un vertader

retaula social. A més a més, l'autor introdueix no sols el castellà, on era aleshores necessari, sinó també el parlar xava amb la transcripció de la fonètica particular, de manera que la importància estructural de les escenes en discurs reportat o ED va acompanyada de l'èxit en la recreació de la llengua viva del carrer, d'una frescor inusual –també Marfany havia destacat «els diàlegs que reproduïen amb encert el dialecte popular barceloní» (1988: 266). La resolució tècnica, bé que allunyada del relat objectivista, és força treballada. Hi ha dos relats paral·lels, el capítol 0 i de l'1 al 20, però ambdós presenten el mateix aparell transmissor de la informació: narrador heterodiegètic amb focalització zero, bé que el segon, el molt més extens, privilegia de tal manera l'atenció sobre Lluís al llarg de la història que potser caldria considerar-la interna fixa dominant. En tot cas penetra en l'interior dels personatges amb el psicorelat, el monòleg narrativitzat i el monòleg interior reportat introduït i no dubta a assumir, en el segon relat, la funció ideològica o digressiva. El primer és una narració ulterior i el segon, simultània. I el temps de la història és no reduït, en el primer, i reduït retrospectiu, en el segon. Destaca l'interessant joc simultaneista.

De la producció restant de Joaquim Carbó, en part ja analitzada en tractar el neorealisme, ens cal ara detenir-nos en un parell de contes –*La visita* i *L'ajuda*– del llibre *Solucions provisionals* i en un parell de novel·les més: *Els orangutans* (1967) i *El carreró contra Còssima* (1969). *La visita* denuncia l'actuació de la policia politicosocial, que no dubta de falsificar proves inculpatòries i fer terrorisme psicològic. El narrador és heterodiegètic amb focalització interna fixa dominant en la protagonista –la dona de l'empresonat–, dins la qual penetra amb el psicorelat i el monòleg narrativitzat. La narració és ulterior i el temps de la història, reduït lineal. *L'ajuda* «escenifica», ja que gairebé tot el conte és un diàleg continu, la insolidaritat de les classes benestants i la delació a la policia d'un jove activista polític per part d'un matrimoni burgès. La tècnica ara sí que és perfectament objectivista: narrador heterodiegètic amb focalització externa. La narració és ulterior i el temps de la història, reduït lineal.

Els orangutans presenta un cas exemplar de l'alienació que provoca el sistema en els joves treballadors de la postguerra. El protagonista, desideologitzat, passa per la vida sense més inquietud que poder anar trampejant econòmicament el dia a dia. Mal pagat i sense l'orientació necessària, és un condemnat a sobreviure en la misèria sense més horitzó que el demà immediat. Amb el protagonista mateix exercint també la funció de narrador autodiegètic amb focalització interna fixa dominant, tota la informació la rebem els lectors tal com és vista i entesa per ell. La narració és simultània i el temps de la història, reduït retrospectiu.

L'objectivisme torna a reaparèixer a *El carreró contra Còssima*, que aporta la visió crítica de la injusta situació politicosocial, determinant de la duresa de la vida d'uns protagonistes exemplars de la seua classe, ja que, a desgrat de la major atenció prestada a la jove Còssima, podem considerar que el protagonisme és en última instància col·lectiu, el dels habitants de tot un barri popular. La novel·la és també una altra mena de crònica de la Barcelona de la postguerra, on no manca, a més a més de les confrontacions

polítics i socials, les referències al barraquisme, a les dificultats de trobar pis, al consumisme que tot just naixia o a la problemàtica nacional catalana, ni tampoc un cert regust nostàlgic davant els primers símptomes de desintegració dels lligams tradicionals de convivència, com ara el creixent desinterès per la festa major de Sant Gervasi. El narrador heterodiegètic adopta una focalització externa prou compacta, a pesar d'alguna insignificant paralepsi en forma de psicorelat, de tal manera que el domini de l'escena en discurs reportat o ED és absolut. La narració és simultània i el temps de la història és ben curiós, car el nivell temporal primer és constituït per tres *moments* (la tarda i la nit del 30 de març, la tarda del 5 de juny i la nit del 15 de setembre de 1967), a la manera de tres grans escenes d'una obra teatral, separats per el·lipsis implícites, però mitjançant les analepsis baixem a un nivell temporal segon d'una gran amplitud.

Guillem Frontera publicà l'any 1969 un parell de novel·les, escrites també ambdues pràcticament alhora l'any anterior: *Els carnisers* i *Cada dia que calles*. La denúncia és molt més explícita en la primera esmentada, mentre que en la segona resta més implícita, però no menys punyent. *Els carnisers*, amb protagonisme col·lectiu, dibuixa una dura descripció de la societat mallorquina del boom turístic, bé que centrada en l'enfrontament entre les classes dirigents: els vells rics, aristòcrates en franca ruïna, i els nous rics, la nova burgesia nascuda a l'ombra dels negocis turístics, amb el poble d'espectador explotat com sempre. El narrador és heterodiegètic amb una focalització zero que li permet entrar en l'interior dels personatges amb els tres recursos habituals, però amb un ús molt variat de les possibilitats del monòleg interior reportat, que apareix de vegades introduït i de vegades no introduït, però sempre perfectament lògic i puntuat. La narració és simultània i el temps de la història, reduït retrospectiu. *Cada dia que calles* segueix el procés cap a la degradació personal d'un fill d'un barri «lumpen» de Mallorca. Dominat per l'ambient familiar i del barri on s'ha criat, el seu esforç per eixir com siga d'aquells carrers miserables només el pot conduir a un succedani de l'explotació laboral anterior al taller: l'explotació sexual pels de dalt en l'escala social. El narrador és autodiegètic amb focalització interna fixa dominant, la narració és ulterior al temps de la història, no reduït. Frontera, el més jove dels narradors citats (va néixer el 1945), en la novel·la següent, *Rera els turons del record* (1970), una mena d'amarg examen de consciència generacional, mostra ja les inquietuds temàtiques característiques de l'anomenada «generació dels 70».

5.- CONCLUSIONS

Una vegada acabat el recorregut a través de la narrativa del realisme social, és el moment d'aturar-nos a exposar algunes conclusions a la manera d'un balanç final.

A pesar de les dificultats, en el seu moment ben explicitades, m'agradaria haver convençut el lector de l'oportunitat i conveniència de separar dins el moviment del realisme social o històric en sentit ampli, és a dir, l'integrat per les obres de directa preocupació social, dos grans blocs o corrents: el neorealisme i el realisme social en sentit estricte. No oblide que aquell retrat robot del model del relat neorealista i realista

social era molt vague, massa, per a ser operatiu amb total garantia; tanmateix és inqüestionable que durant un període que ocupa al voltant de dues dècades, la dels anys cinquanta i la dels seixanta, la narrativa catalana, com l'espanyola, girà en gran part entorn d'aquest programa, per molt imprecís que fos. No crec, doncs, que guanyem gaire proposant-ne l'eliminació historiogràfica. En efecte, des de 1953, any en què *Com ganivets o flames*, d'Espinàs, guanyà el Premi Joanot Martorell (o l'any següent si voleu, en què es va publicar) fins a inicis de la dècada dels setanta (el 1974, per exemple, any de l'aparició d'aquells contes estudiats de *Perduts al pàrking*, de Víctor Mora), una sèrie d'escriptors catalans van produir un seguit d'obres que responien a les expectatives analitzades. Vull insistir en les dificultats, molt difícilment salvables, d'encararnos a algunes obres concretes, situades en les fronteres del model proposat. Ja ho he advertit en el seu moment i ara només voldria remarcar-ho i afegir algun exemple més. Tal vegada un altre estudiós podria defensar la inclusió d'algunes obres de Ramon Folch i Camarasa o d'Antònia Vicens, jo, però, no ho he fet perquè he considerat que, com passava, per exemple, amb *Gent del Nord*, de Concepció G. Maluquer, l'*ingredient* social era secundari i no el condicionant directe del comportament dels personatges ni la temàtica principal.

Em sembla que hem pogut comprovar com l'objectivisme en sentit estricte, vull dir el *behaviourista* o conductista, és rarament seguit. Si recordem bé, només els tres contes d'*Els joves i els altres* i la novel·la *L'últim replà*, de Josep Maria Espinàs, el conte *Estiu*, del llibre *La xera*, d'Estanislau Torres, el conte *L'ajuda*, del llibre *Solucions provisionals*, i la novel·la *El carreró contra Còssima*, de Joaquim Carbó, el conte *Idil·li 51*, de Víctor Mora, i els dos contes, *Massa depriment* i *El retorn*, de Maria Beneyto, utilitzen la focalització externa. D'altra banda el model defensat per Sartre, tal com l'havíem resumit, no és utilitzat per cap obra, ja que la novel·la curta *El cau*, de Robert Saladrigas, incorpora l'aparell transmissor de la informació (narrador heterodiegètic amb focalització externa més monòleg interior), però no el temps de la narració (ací en passat) ni el temps de la història (ací no reduït). Una altra cosa és l'eliminació de les funcions extranarratives del narrador, sobretot la ideològica o digressiva, autolimitació que produeix també en el lector una major impressió d'objectivitat. Aquest camí sí que fou molt més transitat i de saludables conseqüències en la modernització de la narrativa catalana.

A diferència del món literari espanyol, on el conte va encapçalar en el seu moment la producció a finals dels anys quaranta, en el català el conte no va tenir un tan gran pes específic.

Una altra peculiaritat de la nostra producció és la presència contínua de la problemàtica lingüística (conflicte lingüístic) i nacional, que s'afegeixen a l'habitual –vull dir compartida pels col·legues espanyols– referència a la Guerra Civil.¹ I una altra el marcat desnivell esteticoliterari entre la producció neorealista i realista social i la resta de la narrativa catalana coetània. No hi ha dubte que les millors novel·les, novel·les curtes i contes no eixien dels autors que hem estudiat en aquest treball sinó dels no inclosos: Pere Calders, Llorenç Villalonga, Mercè Rodoreda, Manuel de Pedrolo, Jordi

(1) Josep Faulí s'ha acostat molt recentment a la presència de la Guerra Civil en la novel·lística catalana, al seu treball *Novel·la catalana i Guerra Civil* (1999), on també hi ha referències d'algunes obres dels realistes socials.

Sarsanedas, Joan Perucho... Què ha quedat del seu esforç? Doncs un bell intent de compromís de l'escriptor amb el seu poble, guiat per la romàntica esperança de creure en la literatura com en una arma de lluita immediata, intel·ligent i eficaç. És clar que els resultats politicosocials obtinguts desmentiren cruelment els somnis, com alguns altres escriptors i crítics coetanis ja alertaven i molts altres en l'actualitat critiquen, però cal reconèixer també que la clarividència és molt més fàcil *a posteriori*. I els resultats literaris? Com en tot moviment quedaran, al costat de la mitjanja general, un poc més de mitja dotzena d'obres que passaran a les històries literàries per la representativitat i la qualitat intrínseca: *Combat de nit*, de Josep Maria Espinàs, *La lluna i el Cala Llamp* i *Els argonautes*, de Baltasar Porcel, *Gent del Sud*, de Concepció G. Maluquer, *El cau*, de Robert Saladrigas, *Els plàtans de Barcelona*, de Víctor Mora i *Castelladral*, d'Estanislau Torres.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALBÉRÈS, R.-M. (1962) *Histoire du roman modern*, París, Albin Michel.
- ALONSO CAPDEVILA, H. (1995) «Diversitat i unitat en l'obra de Joaquim Molas», dins PERPINYÀ, N. (ed.) *Lectures al quadrat. Les arts crítiques de J. Molas*, J. M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster, Lleida, Universitat de Lleida-Pagès Editors, pp. 21-86.
- BROCH, A. (1977), «Primer Castellet», *Serra d'Or* 218, pp. 35-37.
- (1978) «Anàlisi i evolució de l'obra crítica de J. M. Castellet. Segona etapa: el realisme històric (158-1968)», *Taula de canvis* 11, pp. 92-116.
- CASTELLET, J. M. (1987) *L'hora del lector*. Seguit de *Poesia, realisme, història*, Barcelona, Edicions 62.
- COCA, J., entrevistador, (1981) «Josep M. Espinàs, civilitzat tanmateix», *Serra d'Or* 266, pp. 21-28.
- DDAA (1996) *A Joaquim Molas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FAULÍ, J. (1999) *Novel·la catalana i guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA RICO, E. (1971) *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Madrid, Edicusa.
- GIL CASADO, P. (1973²) *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. M. (1992) *El neorealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.

- MAGNY, C.-E. (1948) *L'âge du roman américain*, París, Seuil.
- MARFANY, J.-L. (1977) «Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra. II», *Els Marges* 11, pp. 3-29.
- (1988) «El realisme històric», dins MOLAS, J. dir., *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*, vol. XI, Barcelona, Ariel, pp. 221-283.
- MOLAS, J. (1975) *Lectures crítiques*, Barcelona, Ed. 62.
- (1991) «Notes per a una introducció», dins PORCEL, B., *Obres Completes, I*, Barcelona, Proa.
- PEDROLO, M. DE (1958) «L'Espinàs a passos comptats», dins Diversos, *Cita de narradors*, Barcelona, Selecta, pp. 121-178.
- RUFAT CASALS, M. H. (1995) «J. M. Castellet: el progrés del crític», dins PERPINYÀ, N. ed. *Lectures al quadrat. Les arts crítiques de J. Molas, J. M. Castellet, J. Triadú i J. Fuster*, Lleida, Universitat de Lleida-Pagès Editors, pp. 87-140.
- SANTAMARIA, N. (1989) «“Revista” (1952-1955) i la introducció del realisme social narratiu», *Els Marges* 39, pp. 95-109.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1980) *Historia de la novela social española (1942-1975)*, I, Madrid, Alhambra.
- SARTRE, J.-P. (1948) *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard.
- (1969⁵) *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- VALL, X. (1995) «L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra», dins SCHÖNBERGER, A. i STEGMANN, T. D. eds., *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, volum I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 139-154.
- VILLANUEVA, D. (1994²) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.